

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a komparatistiky

Dizertační práce

Prostory dětství a jejich významy (Topos zahrady v literatuře 20. století)

Meanings of Literary Childhood Spaces: The Garden in Twentieth-Century
Literature

školitel: prof. PhDr. Zdeněk Hrbata, CSc.

Praha 2015

PhDr. Petra Izdná

Děkuji panu profesorovi Hrbatovi za důkladnost, s jakou mi k práci dával připomínky a komentáře.

Děkuji svému manželovi za bezpříkladnou péči o děti, která mi umožnila práci vůbec napsat, a děkuji svým dětem, že to vydržely.

Děkuji také za pomoc Boženě Radiměřské, Petru Ondráčkovi a svému tchánovi.

Prohlašuji, že jsem dizertační práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 31. 5. 2015

Klíčová slova:

literatura 20. století; prostory dětství; literární topos zahrady; literární topos ráje; fenomenologie literárního prostoru; literární topologie; dětská postava; literatura dětství; *L'Ane Culotte*; *Don Pablo, don Pedro a Věra Lukášová*; *Třináctá komnata*; *Betonová zahrada*; *Métaphysiques des Tubes*; *Le Jardin face à la France*

Anotace:

Dizertační práce *Prostory dětství a jejich významy (Topos zahrady v literatuře 20. století)* analyzuje ve vybraných románech vztah dětské postavy a fikčního prostoru zahrady a zamýšlí se nad obecným kulturním fenoménem rajského dětství a jeho literárním zobrazením. Opírá se jednak o fenomenologické teorie prostorovosti Martina Heideggera, Jana Patočky, Maurice Merleau-Pontyho a O. F. Bollnowa, jednak o literárněhistorický kontext toposu zahrady. V interpretační části práce zkoumá fenomenologické otázky, jako jsou specifika dětského vnímání prostoru, přírodní prostor jak rozšíření lidského vědomí, posvátnost prostoru, vztah k domovu, intimita prostoru a smrt prostoru. Dále popisuje znaky, které literární topos zahrady získává ve spojení s dětskou postavou ve 20. století (zahrada dětství jako ráj, postava dítěte-boha, postava dítěte-hermafrodita, dynamika vztahu dům-zahrada, zahrada jako zmenšenina světa, hra jako nápodoba stvoření aj.).

Key words:

twentieth-century literature; childhood spaces; garden in literature; paradise in literature; child character in twentieth-century literature; phenomenology of space; literature of childhood; *Culotte the Donkey*; *The Cement Garden*; *Don Pablo, don Pedro a Věra Lukášová*; *Třináctá komnata*; *The Character of Rain*; *Le Jardin face à la France*

Abstract:

Meanings of Literary Childhood Spaces: The Garden in Twentieth-Century Literature focuses on the analysis of selected twentieth-century childhood novels for adults with regard to the relationship between child character and fictional space, and reflects generally accepted cultural concept of paradisaical childhood and its images in literature. In theory, the dissertation is inspired by the treatises on spatiality of human existence by phenomenologists, such as Martin Heidegger, Jan Patočka, Maurice Merleau-Ponty and O. F. Bollnow. It also elaborates insights of the Garden archetype in literary history. The critical reading of selected works examines phenomenological issues, such as child specific perception of space, nature as an extension of the human consciousness, sacred space, home, intimacy of space and death of space. Furthermore, it describes features the literary garden acquires by the union with the child in twentieth-century literature (childhood paradisaical gardens, character of divine child, character of child hermaphrodite, dynamism between fictional house and garden, garden as a miniature of the universe and children games as the imitation of Creation).

OBSAH

1 ÚVOD	9
Metodologicko-teoretická východiska	12
Rozvržení práce	14
PRVNÍ ČÁST	16
2 FENOMENOLOGIE LITERÁRNÍHO PROSTORU	16
Kam se zařadit?	16
Fenomenologické pojetí prostoru a prostorovosti	21
Bachelardův pojem „topofilie“	26
„Espace vécu“ neboli žitý prostor	27
Literární prostor z pohledu fenomenologie	32
Lokace prvotního „uvnitř“	33
Důraz na praktickou zkušenost	33
Centrální bod orientace	34
Tělesnost a prostor	35
Žitý vs. geometrický prostor	36
Dětská postava a fenomenologie prostoru	37
Návrat na počátek	37
Návrat k před-vědomí	38
Já jsem svět	38
Domov	39
Dítě-fenomenolog	40
3 TOPOS ZAHRADY V LITERATUŘE	45

Zahrada v mýtech	48
Eden.....	50
Zahrada filozofů	54
Locus amoenus	54
Středověký hortus conclusus.....	56
Raný novověk.....	58
Sedmnácté a osmnácté století.....	59
Rousseau.....	61
DRUHÁ ČÁST	65
4 POZNÁMKY K DĚTSKÉ POSTAVĚ VE 20. STOLETÍ	65
Jungův archetyp dítěte.....	65
Nevědomí	66
Nostalgie.....	67
Romantické dítě.....	69
Postmoderní dítě.....	73
5 FENOMENOLOGICKÁ A TOPOLOGICKÁ ANALÝZA PROSTORU ZAHRADY VE VYBRANÝCH ROMÁNECH DĚTSTVÍ.....	76
A – RAJSKÁ ZAHRADA DĚTSTVÍ	78
Topos rajske zahrady (dětství)	79
Příroda jako prostor bytí.....	86
Náboženský rozměr zahrady	90
Posvátnost prostoru	93
Mýtus dětství a nostalgie po něm.....	95
Nový čas života v zahradě.....	97
B – DOMOV A SVĚT	100

Domov	100
Zahrada vs. dům	102
Láska k rodné zemi	106
Zahrada-svět	108
C – HRY V ZAHRADĚ	111
Jednání v prostoru	111
Autorita v zahradě	113
Pocity v prostoru a pocity z prostoru	117
D – ROZKLAD V RÁJI: VPÁD SEXUALITY A SMRTI	120
Hermafroditismus	121
Sexualita v zahradě	123
Smrt v zahradě	126
Betonová zahrada	127
Nemocná zahrada	133
Smrt prostoru	135
Shrnutí	138
6 ZÁVĚR	142
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	149
Seznam primární literatury	149
Seznam sekundární literatury	152

1 ÚVOD

Dětství představuje bytostnou zkušenost každého člověka, univerzální i individuální zároveň, která se do literatury přetavuje jako velké téma. A to i přesto, že v ní figuruje „teprve“ přes dvě stě let. Dětství mělo a stále má v literatuře nejčastěji aureolu ráje, jako by dospělí trpěli amnézií a zapomínali, že dětství může být i nudné, omezené a trýznivé, jako by je spalovala nostalgická touha po návratu do něj. Americká komparatistka Elisabeth N. Goodenoughová sestavila antologii tajných míst dětství s názvem *Secret spaces of childhood*¹, obsahující eseje, studie, ale i obrazové dokumenty, povídky a vzpomínky týkajících se specifického vztahu k tajným místům, smyšleným i skutečným, jež autoři v dětství vnímali jako svůj prostor zapovězený dospělým. Vyjděme z předpokladu, že dítě vnímá prostor intenzivněji než dospělý – orientuje se v něm a identifikuje se s ním odlišně.² Při orientaci v prostoru je odkázáno na předchozí zkušenost nebo na nesystematický pohyb prostorem, zatímco dospělý může vycházet z abstraktní zkušenosti nebo z funkčnosti prostoru. Zajisté dospělý i dítě se potřebují s prostorem identifikovat, potřebují mít SVŮJ prostor. Pro dítě má tato potřeba existenční rozměr: nepatří-li „někam“, je ztraceno a odsouzeno ke smrti (byť ne nutně fyzické). Charakter vztahu k prostoru v dětství dobře ilustruje to, co Jan Patočka nazývá původním usidlovacím aparátem a co literatura autenticky zobrazuje. A protože má literatura své preferované toposy dětství, bude předmětem naší analýzy obraz rajske zahrady dětství v literatuře 20. století.

¹ GOODENOUGH, Elisabeth N. (ed.). *Secret Spaces of Childhood*. University of Michigan Press, 2003. ISBN 978-0-472-06845-6.

² Orientace a identifikace jsou podle Norberga-Schulze (1980) klíčové kategorie vztahu člověka a (jeho) prostoru.

Za seriózním pokusem probádat literární obraz dítěte v zahradě stojí čistě osobní fascinace tímto obrazem. A to zejména v těch románech, v nichž je dětství, resp. dospívání, zpracováno poeticky výrazně a stylizovaně, kde prostor figuruje jako výrazné téma o sobě a stává se znakem. Zatímco česká literární věda nevěnuje literatuře dětství, popř. dětské postavě – odhlédneme-li od bádání na poli literatury pro děti a mládež – systematickou pozornost, zájem literárních badatelů o zobrazení literárního prostoru a prostorovosti v posledních dekáдах lze označit za nebývalý a živelný. Název *Prostor dětství a jeho významy (Topos zahrady v literatuře 20. stol.)* odráží záměr předkládané práce tato dvě velká témata spojit a prozkoumat specifický vztah mezi literárně stylizovaným prostorem a vnímáním dětské postavy.

Jako úskalí lze vnímat jistou dvojkolejnost vytyčeného záměru: při analýze konkrétních textů v druhé části dizertace se soustředíme na vztah postavy k prostoru, na její prožitek prostoru, na význam jejího chování v prostoru. Zároveň si však budeme všimati proměn toposu zahrady, tedy fenoménu literárního nebo obecněji kulturního, jehož aktuální podoba vyrůstá z dlouhé tradice. Dobře si uvědomujeme, že se jedná o dva na první pohled odlišné okruhy otázek – na jedné straně vztah vnitřního ustrojení postavy vůči prostředí vnějšímu, do kterého je zabudovaná zkušenost prostorovosti lidského bytí, o níž hovoří fenomenologové, na druhé straně vlastnosti fikčního a literárně stylizovaného místa s velice dlouhou pamětí zatíženou ustálenými významy. Tento dvojí zřetel se však vzájemně ani nevylučuje, ani nepodmiňuje, a obohacuje výslednou interpretaci konkrétních textů.

Interpretovaný korpus textů je vybrán výhradně z té literatury určené dospělým, kterou pro potřeby této práce nazýváme „literaturou dětství“ (popřípadě z žánrového hlediska „románem dětství“). Ta tematizuje dětství jako ucelené období, fikční svět se soustředí zpravidla kolem jedné hlavní dětské postavy a lze v ní najít, jak ukážeme později, univerzální narativní strukturu. Dětská postava byla zvolena, protože je k (fikčnímu) prostoru

zvláštním způsobem citlivá. Činnosti a chování v prostoru nabývají při interpretaci symbolického významu, neboť dítě své pohnutky a nevědomé obsahy neumí racionalizovat. Práce nepracuje s memoárovými texty ani s literaturou pro děti. Je často obtížné, ne-li nesmyslné, narýsovat mezi literaturou pro děti a mládež a literaturou pro dospělé ostrou dělicí čáru; obě se zásadně doplňují a koexistují vedle sebe. Jak vtipně poznamenává editor Peter Hunt v úvodu k přehledu literatury pro děti: „... nikdo úplně neví, co dětská literatura vlastně *je*“³ Bohemistka Jana Čeňková charakterizuje literaturu pro děti a mládež jen velmi obecně:

LPDM se vyčleňuje jako jeden ze subsystémů literární slovesnosti v příznakovém protikladu vůči literatuře pro dospělé. Jejich vztah je oboustranně podnětný, proměňoval se od dominantní role literatury pro dospělé (od doby romantismu) až po vliv LPDM na její jazykové prostředky a fantazijní motivy.⁴

Literatura pro děti a mládež se k dítěti sklání, snaží se ho kultivovat, tříbí jeho jazykový cit atd., což vede autora k určité – samozřejmě dobrovolné – umělecké autocenzuře. Na druhou stranu existují výjimečná díla pro děti, která se této dospělé imaginace nevzdala. Vezmeme-li si jako příklad díla pro děti s význačným toposem zahrady, stala se z některých díla klasická: Wildeův *Sobecký obr* (1888), v Čechách paradigmatická *Zahrada* (1962) Jiřího Trnky.

Jak bylo naznačeno výše, prostor zahrady byl vybrán z osobních pohnutek. Ke zkoumání by se nabízel kupříkladu prostor ulice, domu, pokoje apod., které v literatuře dětství také výrazně figurují. To má ostatně praktický aspekt: dítě poznává svět doslova odstředivě, od mateřské osoby, od níž se

³ ... nobody is quite sure what children's literature is... (HUNT, Peter. *Children's literature: an illustrated history*. 1st pub. Oxford: Oxford University Press, 1995. s. ix. ISBN 0-19-212320-3.)

⁴ ČEŇKOVÁ, Jana a kol. Vývoj literatury pro děti a mládež a její žánrové struktury: adaptace mýtů, pohádek a pověstí, autorská pohádka, poezie, próza a komiks pro děti a mládež. Vyd. 1. Praha: Portál, 2006. s. 10-12. ISBN 80-7367-095-X.

postupně vzdaluje a rozšiřuje akční rádius, zároveň je mu však dovoleno obývat jen takové bezpečné prostory skýtající ochranu. Zahrada v sobě dokáže skloubit bezpečí mateřské náruče domova (viz Bachelardova analýza šťastného prostoru domu v jeho *Poetice prostoru*) a současně první pronikání dětského vědomí ven do světa.

Textů nabízejících se k interpretaci, v nichž vystupuje dětská hlavní postava a zároveň figuruje prostor zahrady, je překvapivě velké množství. Dobu jejich vzniku jsme omezili na širší 20. století zejména proto, že v literatuře tohoto období byla dětská postava konečně plně rozvinuta a stávající rejstřík dětských postav se rozmnožil. Z dítěte se stala plnohodnotná postava s nárokem na vlastní pohled na svět a na vlastní prožitky nezávislé na světě dospělých. Zatímco topos zahrady sahá svými kořeny až k počátku literatury, a lidské kultury vůbec, postava dítěte do ní proniká jen pozvolna až během 18. století. Na tom mají velkou zásluhu kromě jiného Rousseauovy filozofické a pedagogické myšlenky. Romantické pojetí dětství v 19. století tvoří jedinou celistvou tradici – básníci se zaměřují na obraz rajske nevinnosti a přirozenosti dětství, naproti tomu realisté souběžně konfrontují čistotu dětství se zkaženým sociálním prostředím. Viktoriánský román dětství ještě idealizoval, ale postavil dětské prožívání do centra vyprávění (viz Charles Dickens). Přelom 19. a 20. století ukázal pod vlivem psychoanalýzy v modernistickém románu i temnější stránky dětství.

Metodologicko-teoretická východiska

Ve zvolených metodologických východiscích práce se odráží zmiňovaný dvojí aspekt literární prostorovosti. Prvním z nich jsou filozoficko-fenomenologické úvahy o bytostném vztahu člověka k žitému prostoru. Vzhledem k tomu, že dítě stojí v zakoušení světa na začátku a nemá v závislosti na věku žádný nebo jen omezený pojmový aparát k abstraktnější

analýze své zkušenosti, je možné ho označit za praktického fenomenologa. Literatura tak může v nejlepším slova smyslu odrážet prvotní zabydlování prostoru světa a pronikání do něj. Nicméně stěžejní dílo literární fenomenologie, Bachelardovu *Poetiku prostoru* (1957), považujeme spíše za inspiraci než za aplikovatelný návod jak fenomenologicky přistupovat k interpretaci textu. Mnoho podnětů naopak přinášejí práce filozofické. Pro úplnost dodejme, že při analýze fenomenologických témat v konkrétních literárních dílech používáme pojem „prostor“, protože může odkazovat ke sdílené, intersubjektivní prostorové zkušenosti a otevírat poznatky jistému zobecnění.

Druhý zkoumaný aspekt literárního prostoru, tedy zahrada coby literární topos, je vyhrazen čistě literární vědě. V případě topologické analýzy primárních textů volíme pojem „místo“, mluvíme-li o zobrazení zahrady s jejími vžitými (prostorovými) parametry, literární tradicí i konkrétním osobitým poetickým ztvárněním. Velmi inspirativní je pro naši práci sborník českých literárně-topologických studií *Poetika míst*⁵. Daniela Hodrová v předmluvě používá termín „topoanalýza“, neboli „poetika míst“, která zkoumá estetickou reprezentaci literárního místa v určitých literárně-historických souřadnicích a vztahuje ho k předchozím modelům zafixovaným tradicí. Jinak řečeno, významy literárních toposů jsou automatizovány a aktualizovány. Důležitým prvkem při analýze je vztah místa a vědomí postavy obývající prostor, neboť při srovnávání jednotlivých topologických situací – relací člověka a konkrétního místa – se objevují podobné postupy uměleckého zobrazování. Topoanalýza využívá historické poetiky, ale i archetypální a mytologické kritiky. Pro označení výzkumu poetiky literárního místa a

⁵ HODROVÁ, Daniela et al. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Vyd. 1. Jinočany: H & H, 1997. ISBN 80-86022-04-8.

toposu, které Daniela Hodrová označuje „topoanalýzou“, nicméně používáme v této práci pojem „literární topologie“.⁶

Analýza dětské literární postavy, jejích výrazných vyprávěcích specifik a silného potenciálu k ozvlášťujícím naratologickým prvkům přesahuje záměr a téma této práce. Dílčím otázkám z oblasti naratologie se nicméně při interpretaci konkrétních textů nelze vyhnout.

Rozvržení práce

Práce je rozdělena na dvě základní části: v první představujeme jednotlivé teoretické úvahy a v druhé praktické části interpretujeme vybrané primární texty z hlediska několika základních vztahů mezi postavou a prostorem. Okruhy, kterými se budeme podrobněji zabývat v první teoretické části – tedy okruhy fenomenologie literárního prostoru a toposu zahrady –, vnímáme v české literární vědě jako jisté novum. Práce sice odkazuje na množství sekundárních pramenů, která o těchto tématech pojednávají, ale nejčastěji jde o práce pouze tematicky příbuzné, o práce z jiných disciplín, o práce zaměřené na jiné literárně-historické období apod.

Po tomto úvodu následuje kapitola zabývající se teorií prostorovosti lidské zkušenosti z filozoficko-fenomenologického hlediska. Opírá se o práce Jana Patočky, Martina Heideggera, Maurice Merleau-Pontyho a O. F. Bollnowa. Dále předkládá možnosti aplikace fenomenologického bádání na studium literárního zobrazení prostoru. Závěr kapitoly ukazuje, že prvotní dětská zkušenost s prostorem uvádí do praxe mnoho z uvedených fenomenologických poznatků a požadavků.

Literární topos zahrady na sebe váže několik zásadních funkcí a významů. Ty jsou charakterizovány ve třetí kapitole, která ukazuje, že

⁶ HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím: (kapitoly z literární topologie)*. Vyd. 1. Praha: KLP, 1994. ISBN 80-85917-03-3.

důsledně vycházejí z dlouhé literární tradice, v níž byly neustále aktualizovány a variovány. Rajská zahrada byla prvním místem, kde přebýval člověk před pádem, zahrada už od antiky otevírala náruč milencům, ale i filozofům, ve středověku byla místem mystické iniciace, později demonstrací zkrocené přírody, idylou aj.

Těžiště práce spočívá v druhé, praktické části – tedy v detailní interpretaci a komparaci konkrétních textů. Jsou zde zkoumány reprezentace fiktivních míst a jejich potenciál překročit realistickou kulisovitost a nabýt metaforického významu. Zvláštní pozornost bude věnována fyzické podobě místa, jeho atmosféře a funkci, významným atributům prostoru (hranice, střed), proměnám míst v závislosti na přítomnosti postavy, vztahu mezi zobrazeným prostorem a vědomím subjektu-postavy, která se v něm pohybuje (popř. jej tvoří, deformuje), aktualizací tradičních funkcí a v neposlední řadě symbolickému či mytologickému rozměru místa. Zahrada je v textech nejčastěji vnímána jako ráj dětství, z něhož dítě nechce odejít, a proto se rozhodne nevyrůst (Amélie Nothombová). Prostor zahrady může odrážet narušení psychiky dítěte nebo rodinných vztahů (Ian McEwan), může být také prostorem sexuálního dozrávání (Michel Tournier). Vedle základních textů k podrobnější analýze se jeví neméně podstatné hledat souvislosti s dalšími texty a autory, u nichž jsou prostory dětství důležité a literárně výrazné.

PRVNÍ ČÁST

2 FENOMENOLOGIE LITERÁRNÍHO PROSTORU

Kam se zařadit?

Zorientovat se v množství literárněvědných příspěvků zabývajících se zobrazením prostoru a prostorovosti v literatuře je velmi obtížné a žádná z dosavadních prací nepředstavuje co do terminologie a systematičnosti všeobecně akademicky přijímaný referenční rámec. Fikční prostor lze uchopit z mnoha perspektiv a každý autor zavádí nebo přebírá určitou terminologii a navíc volí určitý okruh textů k demonstrativní analýze. Studentské práce zaměřené na téma fikčního prostoru proto často uvádějí historický přehled koncepcí, který obvykle kopíruje přehledy sestavené renomovanými odborníky (Hodrová, Hrbata, Jedličková). My na tomto místě nebudeme opakovat to, co bylo mnohokrát uvedeno jinde. Jednak proto, že jde o koncepcce sice přelomové, ale notoricky známé (například Bachtinův pojem „chronotop“), jednak proto, že v našem případě by diachronní hledisko nijak zásadně neobohatilo interpretační část. Spíše nám půjde o to, najít a rozvinout v nepřehledném poli výzkumu literárního prostoru určitou perspektivu – perspektivu fenomenologickou.

Abychom tuto perspektivu ukotvili v nepřehledném poli bádání o fikčním prostoru, uveďme dvě koncepcce usilující o jeho systematizaci a rozvrstvení. Polský literární historik a strukturalista Janusz Sławiński se už v roce 1978 v nevelké studii *Prostor v literatuře: Základní rozdělení a úvodní samozřejmosti*⁷ pozastavuje nad tím, že „pod společným heslem ‚prostor‘ totiž

⁷ SŁAWIŃSKI, Janusz. Prostor v literatuře. In: TRÁVNÍČEK, Jiří, ed. *Od poetiky k diskursu: výbor z polské literární teorie 70.-90. let XX. století*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002. Strukturalistická knihovna; sv. 13. s. 116-129. ISBN 80-7294-072-4.

vystupují v literárněvědných úvahách velmi rozmanité jevy, které musí být popisovány rozdílnými jazyky“ (Sławiński 2002, s. 116). Podezírám vzedmutý zájem o literární prostor z jisté módnosti a snaží se živelné bujení termínů a perspektiv množících se rychleji, než by fenoménu příslušelo, nějak systematizovat. Zajímavá je i Sławińského otázka: Z čeho pramení nebývalý zájem o literární prostor? Buď literární věda rozvinula své metody až na takovou úroveň, která by prostor umožnila zahrnout do jejích úvah, nebo se změnilo zobrazování prostoru v moderních a postmoderních románech a prostor má v jejich fikčních světech privilegované postavení. Sławiński se špatně potlačovanou hořkostí konstatuje, že prostor „už není jen jedním z komponentů zobrazené skutečnosti, ale je také středem sémantiky díla a základem jiných systémů, které se v něm objevují. Fabule, svět postavy, konstrukce času literární komunikační situace, ideologie díla – se stále častěji jeví jako odvozeniny základní kategorie prostoru, jako jeho aspekty, části či převleky“ (Sławiński 2002, s. 117).

Sławiński navrhuje sedm oblastí studia literárního prostoru. Základní a primární oblast výzkumu spadá pod systematickou poetiku, která prostor chápe jako jev vysvětlitelný morfologií literárního díla a uskutečňovaný na stylistické rovině. Sławiński pro tuto oblast navrhl pojem (1) „literární spaciologie“, který se v našem prostředí příliš neujal. Tento směr zdůrazňuje primární roli popisu v poetice prostoru. Nad analýzou popisu literárního prostoru stojí analýza scénérie, tedy výseče fikčního světa vyhrazené pro události, osoby a prožitky. Ta by měla ústít do analýzy míst svázaných s určitými atributy a funkcemi, které se vážou na postavy, a nakonec přichází analýza tzv. sémantiky druhého stupně, respektive dodatečných symbolických významů prostoru.⁸ Takto strukturovaný poetologický výzkum literárního

⁸ Nelze ovšem souhlasit s názorem Sławińského, že má smysl analyzovat pouze fikční prostor explicitně jazykově pojmenovaný a pominout prostor implikovaný. Zásadní význam popisu prostoru uznává i Roland Bourneuf (1972), protože zaměřuje pozornost na jistou výseč fikčního světa, některé výjevy vybírá a některé opomíjí. Uvádí ovšem kategorii prostoru do vzájemného vztahu se všemi ostatními složkami díla. Podobně na roli popisu prostoru pohlíží i Alice

prostoru stojí podle Sławińskiego nad ostatními oblastmi. Mezi ně patří (2) historická poetika zabývající se proměnami literárního prostoru v kompozičních schématech typických pro jednotlivá období, literární kultury, proudy a žánry. U nás se takovému studiu věnovala ve velké míře Daniela Hodrová. Dále (3) analýza sémantických polí prostorových představ v jazyce (viz *Metafory, kterými žijeme* George Lakoffa z roku 2003). Studium (4) socio-kulturních vzorců a ustálených morálních, etických aj. hodnocení míst, které není primárně doménou literatury, nýbrž kulturologie, (5) studium archetypálních prostorových univerzálií vyvěrajících z kolektivního podvědomí (např. Cesta, Dům, Labyrint). Filozofický přístup (6) studuje povahy a formy literárního prostoru chápaného jako analogii nebo určitou mutaci prostoru fyzického a konečně (7) stereometrický (prostorově geometrický model) díla zkoumá nikoli prostor v literárním díle, ale dílo pojímané jako prostor sám o sobě prostřednictvím prostorových termínů strukturální analýzy.

Sławińskiego snaha o segmentaci a zejména hierarchizaci výzkumu zobrazeného prostoru v literatuře poněkud zastarává, literární věda se dnes ve větší míře otevírá poznatkům jiných humanitních disciplín a vůbec hybridnějšímu pohledu na předmět svého studia. Smysluplná interpretace literárního díla potřebuje součinnost více oblastí bádání. To zdůrazňuje také studie Zdeňka Hrbaty *Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle*⁹. Různé přístupy k literárnímu prostoru odpovídají různým podobám a funkcím prostoru v konkrétním díle. Funkce popisu prostoru, spolu se zobrazovací perspektivou, stále představuje základ pro analýzu, která však počítá i s prostorem implikovaným, explicitně nevyjádřeným. Hrbata vymezuje pět

Jedličková (2010), když zdůrazňuje jeho komplexitu: prostor a prostorovost fikčního světa vyvstává i skrze děj a postavy, jeho prosté pojmenování nestačí, funguje ve vzájemných vztazích s ostatními naratologickými kategoriemi.

⁹ HRBATA, Zdeněk. Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle. In: ČERVENKA, Miroslav et al. *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2005. s. 315-509. ISBN 80-7215-244-0.

základních oblastí studia literárního prostoru: (1) prostor jako předmět popisu, který ho umožňuje vůbec zobrazit, ale i určitým způsobem pojmout a uchopit; (2) funkce prostoru ve vyprávění (např. cestopis); (3) prostor symbolický či ideologický, kterým se zabývá literární topologie, „poetika míst“; (4) sociologické pojetí prostorových figur odpovídající kulturologickému výzkumu v pojetí Sławińskiego; a konečně (5) prostor jakožto konstrukt textové tvorby v teorii fikčních světů.

Nejnovější a také nejkomplexnější práci na poli studia literárního prostoru představuje monografie *Zkušenost prostoru. Vyprávění a vizuální paralely* Alice Jedličkové¹⁰, v níž autorka pojmenovává hlavní linie a koncepce dosavadního literárně-teoretického bádání, hledá jeho slabá místa a naopak vyzdvihuje nosné koncepce. Sama si volí přístup naratologický v kombinaci s přístupem kognitivním: při interpretaci se zaměřuje na prostředky, jimiž se obraz literárního prostoru konstruuje při procesu čtení. Jedličková vymezuje dvě zřetelné linie výzkumu literárního prostoru (Jedličková 2010, s. 88-89):

(1) zkoumání prostoru v návaznosti na zkoumání ontologie literárního díla a vymezení jeho vztahu ke skutečnosti (Roman Ingarden; teorie fikčních světů Umberta Eca)

(2) a) sémantika literárního prostoru (univerzalistické prostorové archetypy Gastona Bachelarda; sémiotický přístup Jurije Lotmana)

b) sémantika prostoru v pojetí (historické) poetiky a teratologie (dobově příznačný a žánrově vázaný „chronotop“ Bachnina; typologie narativních prostorů vázaná na historickou poetiku románu Geparda Hoffmanna; literární topologie Daniely Hodové).

Při analýze fikčního prostoru rozlišuje Jedličková tři okruhy zájmu: (1) prostředí, tradiční prostorovou kategorií, kterou se rozumí zasazení děje a

¹⁰ JEDLIČKOVÁ, Alice. *Zkušenost prostoru: vyprávění a vizuální paralely*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2010. Literární řada. ISBN 978-80-200-1829-8.

která pracuje s literární konvenčností, (2) analogon fyzického prostoru, tedy obraz lidské zkušenosti prostoru, „žitého prostoru“, který je předmětem zájmu fenomenologie a konečně (3) prostorovost, tedy způsob, jakým se o fikčním prostoru mluví, estetickou iluzi.

Jak už bylo řečeno, naše práce má na zřeteli dva aspekty zobrazení literárního prostoru – na jedné straně aktualizace literárního toposu zahrady a na druhé zobrazení prostorové zkušenosti lidského bytí – a proto je třeba zvolit dvojí metodologickou perspektivu. První z nich – studium toposů – náleží podle Janusa Sławińskiego historické poetice, podle Zdeňka Hrbaty literární topologii, Alice Jedličkové obojí vřazuje do jedné ze dvou linií bádání o sémantice prostoru.

Naproti tomu literární obraz vědomého či nevědomého zakoušení prostoru postavou nepůjde zařadit do výše uvedených systémů mechanicky. Vychází z fenomenologie a díky tomuto filozofickému podhoubí směřuje z díla ven směrem k lidské zkušenosti. Zabývá se vztahem zkušenosti dostupného světa rozlehlého v prostoru a zakoušeného v čase a literární reprezentací této zkušenosti. Dílo je vnímáno jako neúplný fikční analogon této žité zkušenosti.

Pro přesnější vymezení toho, co pro nás znamená aplikace fenomenologie v literární vědě, můžeme vyjít z příslušného hesla v *Lexikonu teorie literatury a kultury*. Zde se uvádí¹¹, že se „fenomenologická literární věda“ v zásadě zabývá třemi okruhy bádání: (1) literaturou coby výrazem autorova vědomí (Ženevská škola), (2) literaturou coby spouštěčem aktů vnímání při procesu čtení a konečně (3) zobrazením zkušenostních struktur přirozeného světa. Na toto poslední hledisko se zaměříme. Fikční svět, potažmo fikční prostor, se stává nástrojem poznání skutečnosti, poznání povahy přirozeného světa.

¹¹ NÜNNING, Ansgar, ed., TRÁVNÍČEK, Jiří, ed. a HOLÝ, Jiří, ed. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Vyd. 1. Brno: Host, 2006. s. 222-224. ISBN 80-7294-170-4.

Fenomenologické pojetí prostoru a prostorovosti

Pro fenomenologii představuje prostorovost lidské existence i lidského bytí velké téma. Heideggerův nedokončený projekt *Bytí a čas* (1927) usiluje o to ukázat fenomenologickým popisem lidské žité zkušenosti neuvědomovanou povahu bytí, protože západní filozofie přestala bytí zkoumat a ptát se po jeho smyslu. Prostorovostí lidské existence se Heidegger zabývá v oddíle *„Okolo“ jako prostorovost světa našeho okolí a prostorovost pobytu*¹², v němž se distancuje od vědecky formálního chápání prostoru coby homogenní, metrické a morfologické kategorie: „Od praktického ohledu oproštěné a už jen nazírající odkrývání prostoru neutralizuje krajiny světa našeho okolí na čisté dimenze“ (Heidegger 2002, s. 141). V této perspektivě se z prostoru stává rozmanitost míst, která zaujímají libovolně se vyskytující věci; ze specifického světa okolí se stává odsvětštěná příroda.

Heidegger vychází z toho, že člověk je bytostně vnořený do světa, ještě než ho začne poznávat. „Prostor je spíše ‚ve‘ světě, pokud ‚bytí ve světě‘, konstitutivní pro pobyt, prostor odemklo. Prostor se nenalézá v subjektu, ani subjekt nenazírá svět, ‚jako by‘ svět byl v prostoru, nýbrž ontologicky správně pochopený ‚subjekt‘, totiž pobyt, je v jistém původním smyslu prostorový“ (Heidegger 2002, s. 140). Lidské bytí je totiž už vždy „zde“ ve světě; a pobytu¹³ na tomto „bytí ve světě“ bytostně záleží. Pobyt je horizontový: bere si neustále rozestřený prostor s sebou a jeho „souřadnice“ jsou určeny od-dálením¹⁴ a zaměřením v aktuálním okrsku obstarávání.

Od-dálení nelze ztotožnit s měřitelnou vzdáleností, která je příznačná pro nepobytové jsoucnost, a proto pobyt nemůže od-dálenost (na rozdíl od

¹² HEIDEGGER, Martin. *„Okolo“ jako prostorovost světa našeho okolí a prostorovost pobytu*. In: *Bytí a čas*. 2., opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2002. Knihovna novověké tradice a současnosti; sv. 10. s. 28-142. ISBN 80-7298-048-3.

¹³ termín „Dasein“, tedy „bytí zde“

¹⁴ Sloveso „od-dálit“ používá Heidegger aktivně a tranzitivně: „něco oddaluje něco“, „od-dálit“ tak znamená „zrušit dálku“, de facto tedy něco „přiblížit“.

vzdálenosti) nikdy projít. Ač pobyt vzdálenosti měřit nechce – neboť exaktní míry jsou k bytí slepé – mimoděk je měří praktickým obstaráváním a zacházením s nitrosvětským příručním jsoucnem. „Příruční jsoucno každodenního zacházení má charakter *blízkosti*“ (Heidegger 2002, s. 120).

Druhým prostorovým modem „bytí ve světě“ je zaměřenost a souvisí s krajinou příručního jsoucna, s naší orientovaností k okolí diktovanou praktickým obstaráváním. Orientovanost vždy předpokládá předem dané souvislosti, kontext, a také fixuje aktuální umístění věcí. Heidegger mluví o zaměřenosti jako o jakési potencialitě, oťukávání, možnosti, kterými pobyt v prostoru disponuje. Svět našeho okolí se nezačleňuje do nějakého předem daného prostoru, protože ten je pro pobyt skrytý. „Prostor, který je ‚bytím ve světě‘ v praktickém ohledu odkrýván jako prostorovost celku prostředků, patří vždy jakožto místo k jsoucnu samému. Pouhý prostor je ještě zastřen. Prostor je roztržštěn do jednotlivých míst“ (Heidegger 2002, s. 131-132). Heidegger také prostor nedefinuje jako jednotu či součet míst. Roztržštěný prostor lze uchopit jen prostřednictvím prostorovosti, tedy celkovosti, komplexu prakticky vykázaných míst.

Přes rozdílnost terminologie, kontextu i akcentů najdeme zásadní styčné body s pojetím Heideggerovým ve studii Jana Patočky *Prostor a jeho problematika*¹⁵ (psáno 1960, vydáno 1991). Patočka odmítá „mimo-prožitkový“ prostor fyzikální i „prožitkový“ prostor psychologický a obrací se k hlubinnějšímu pojetí prostorovosti, které by se bytostně dotýkalo člověka. Stejně jako Heidegger odmítá vidět prostor jako výslednici čistých abstraktních vztahů, sice objektivních, ale libovolných a lhostejných vůči vztahu člověka ke světu. Geometrizace prostoru je projevem racionalizace řádu, který pouze doprovází původní zkušenost a není objektivně daný; prostor není pořádek, ale pořádání. Patočka navrhuje zkoumat žité subjektivno a zjistit nejpůvodnější (prostorové) vztahy subjektu k ostatnímu světu.

¹⁵ PATOČKA, Jan. Prostor a jeho problematika. *Estetika*. 1991, 28(1), 1-37.

Je-li podle Heideggera prostorovost lidské zkušenosti určována od-
dalováním a zaměřováním, je to podle Patočky proces oslovenosti, který
lokalizuje Já ve světě. Lidské „uvnitř“ bytostně tíhne k nějaké opoře, ale
protože Já je samo pro sebe neurčené, reprezentuje jediný pevný objekt Ty.
Nefixujeme tedy ve světě sami sebe, nýbrž jsme fixováni oslovující
protějškem. „Teprve toto oslovení je s to definovat mne jako tu bytost, kterou
v jádře jsem, nejen jako prostorovou, i když podstatně prostorovou – zároveň
však jako osobní“ (Patočka 1990, s. 33). Pro pojetí prostorovosti z toho
vyplývá, že primárnější je „tam“ než „zde“ a že prvotní prostorová orientace
hledá „kde“ nikoli pro objekty, ale pro sebe. Já v tom navíc hraje roli spíše
pasivní, musí toto „kde“ přijmout, nikoli si ho aktivně přidělit.

K prvotnímu (ne)rozlišenému vztahu Já – Ty přistupuje v ontologickém
smyslu vzdálenější modus Ono, stále přítomné a neoslovující reprezentující
svět vně prvotního oslovení. Ono lze ztotožnit s okruhem nezvládnutelného
univerza, jež se neustále uzavírá kolem nás. Patočka vidí v kategorii Ono
velikou sílu, mluví o ní také jako o mezním nekonečnu bez tváře či
významově plné a hluboké periférii. Já naplňuje původní předprostorový
vztah k Ono tím, že se snaží pořádat chaos od sebe směrem k periférii, že
převádí nezvládnutý kosmos na vlastní stranu. Vztah mezi Já a Ono je možné
naplnit pouze v modu My: Já se sdružuje s vnějškem, aby se stalo kolektivním
My. Přechodový a nerozlišený vztah Já – Ty je pak vtažen do nejbližších
souvislostí světa, do společenství My, popř. do souvislostí nepřátelských,
lhostejných, do komplementárního modu Vy. My není pouhé zmnožení Já,
nýbrž Já se v My zakořeňuje, je v původním smyslu žitou solidaritou a
spolubytím osob, které se potřebují a organizují se.

Patočka užívá k popisu lidské prvotní prostorově-ontologické
zkušenosti dva jazykové mody převzaté z běžného jazyka: kategorii osobních

zájmen¹⁶ kříží s prostorovými výrazy („uvnitř“, „zde“, „tam“, „centrum“, „periferie“), které potom funkčně spojují svět žité zkušenosti s prostorovostí stojící v základu poznání lidského vztahování se ke světu.

Z komparace vyplývá, že obě pojetí usilují o popis předpojmového prostorového vztahu subjektu ke světu a zároveň o překonání tradiční ostré hranice mezi subjektem a objektem. Prostor není v subjektu a svět není v prostoru, nýbrž subjekt prostor odkrývá konáním a praktickým jednáním (nikoli čistou reflexí). Patočka na prostorovosti explikuje prvotní ontologickou zkušenost našeho bytostného „uvnitř“ fixovaného oslovujícím protějškem, aby podniklo odstředivou cestu a překročilo samo sebe až do zkušenosti duchovní. Heidegger tvrdí, že prostorovost „bytí zde“ je určena od-dáleností (tendencí k blízkosti) jiných jsoucn a jejich zaměřením a vztahuje ji k možnostem bytí, je tedy také odvozená od okolí.

Systematický popis lidského vnímání prostoru obsahuje práce *Fenomenologie vnímání* (1945)¹⁷ Maurice Merleau-Pontyho. Časově stojí mezi prací Heideggerovou a Patočkovou a problematika prostorovosti lidské existence je včleněna do obsáhlé analýzy filozofického významu lidského vnímání. Skrze něj, nikoli prostřednictvím vědeckých modelů, přistupuje člověk primárně ke světu. „Návrat k věcem samým je návratem k tomuto světu před poznáním, návratem ke světu, o němž poznání neustále mluví a vzhledem k němuž je každé poznání abstraktní, signitivní a závislé...“ (Merleau-Ponty 2013, s. 13). Dvojnásobné lidské vědomí nedokáže oddělit jev od reality, jev je pro ně realitou: Já vnímá a nezáleží na tom, jak se to má k vnějším předmětům. Reflexe je vždy až druhotná.

Kapitola věnovaná vnímání prostoru se proto, podobně jako Heideggerův výklad, nezabývá prostorem geometrickým, který uchopujeme

¹⁶ Osobní zájmeno není čímsi odvozeným, co zastupuje jména (a věci), nýbrž je původnější než všechna jména a věci. (PATOČKA, Jan. Prostor a jeho problematika. *Estetika*. 1991, **28**(1), 18.)

¹⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologie vnímání*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2013. Knihovna novověké tradice a současnosti; sv. 81. ISBN 978-80-7298-485-5.

intelektuální reflexí a analyzujeme abstraktně. „Prostor není (reálným či logickým) prostředím, v němž se prostírají věci, nýbrž prostředkem, skrze nějž se kladení věcí stává možným“ (Merleau-Ponty 2013, s. 301). Potřebujeme syntézu jiného řádu: „Musíme tedy vyhledat původní zkušenost prostoru, která předchází rozlišení na formu a obsah“ (Merleau-Ponty 2013, s. 307). Subjekt a svět představují „nezrušitelnou spojitost“. Tělo nepatří ani kultuře, ani přírodě, a tudíž ani člověk není výtvozem přírody nebo dějin:

Jsem absolutním zdrojem, má existence nepřichází z toho, co mi předcházelo, z mého fyzikálního a společenského okolí, nýbrž vykračuje směrem k nim a je jejich oporou, neboť právě já způsobuji, že tato tradice, již jsem se rozhodl převzít, je pro mne ..., nebo že je pro mne tento horizont, jehož vzdálenost ode mne by se rozplynula, pokud bych zde nebyl já, abych ji svým pohledem procházel, neboť mu nenáleží jako nějaká vlastnost (Merleau-Ponty 2013, s. 13).

Vnímání světa, potažmo prostoru, je podle Merleau-Pontyho zásadně určováno tělesností a intencionalitou těla, které člověka umisťují do předreflexivní přírody, předobjektivního a přesubjektivního přirozeného světa nepostihnutelného analýzou ani abstrakcí. Existence se vyjadřuje vnějšími, tělesnými projevy. Prožívaný prostor je výrazem našeho usazení ve světě a pro každou modalitu usazení ve světě existuje původní prostorovost. „Naše tělo a vnímání nás vždycky podněcují k tomu, abychom za střed světa považovali krajinu, kterou nám nabízejí“ (Merleau-Ponty 2013, s. 351). Vnímání je vždy motivováno, zaměřuje se na prostorovou rovinu s ukotvujícími body našeho existenciálního prostoru. Bytí je tak situované vzhledem k nějakému prostředí a má smysl jen skrze svou orientaci.

Bachelardův pojem „topofilie“

Další fenomenologické práce o prostoru, o nichž budeme hovořit, nezauímají striktně filozofickou perspektivu, nabízejí spíše antropologický pohled na prostor a poukazují na jeho četné kulturní projevy. Slouží jako interdisciplinární most mezi fenomenologickou filozofií a literární vědou. *Poetika prostoru* (1957)¹⁸ Gastona Bachelarda je pro svou objevnost a závaznost obecně přijímaná jako modelové dílo literární fenomenologie, přestože její metodologii lze jen stěží aplikovat (což platí i o autorových tvůrčích textech o poetice živelů). Bachelard zauímá při analýze poetiky literárního prostoru hledisko volně pojaté psychoanalýzy a fenomenologie básnického obrazu. Vymezuje se vůči popisnému a metaforizujícímu psychologismu, ale i vůči klinické psychoanalýze freudovského ražení, která interpretuje a analyzuje „symptomy“ a sublimace básnické tvorby jako projevy skrytých tužeb a strachů. Bachelarda naopak zajímá vytváření básnických obrazů svobodným a nesužovaným uměleckým vědomím i nevědomím, dále ontologie obrazů takového vědomí a to, co podstatného říkají o lidské duši a postavení člověka ve světě. Básnický obraz nesublimuje bolestné obsahy; sám je čistou sublimací lidského bytí a proudí z hlubin lidské bytosti, ze soustředění celé psychiky.

Bachelard variuje fenomenologickou myšlenku, že prožívaný a zakoušený prostor je prvotní: básnický obraz prostoru je podle něj elementární, nachází se před vědomím a myšlením a vyvěrá ze snění. Není vázaný na vědění ani kauzalitu, nechává subjekt k sobě přilnout, aby zakusil pocit intimity. Domnívá se, že takový obraz je „transsubjektivní“, působí na jiné duše, a proto zdůrazňuje význam čtenářského prožitku a vztah mezi obrazotvorností a čtením. Ideálním cílem je, když obraz literárního prostoru

¹⁸ BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Vyd. 1. Praha: Malvern, 2009. ISBN 978-80-86702-61-2.

přenesení čtenáře do jeho vlastního prostoru. V duši čtenáře obraz rezonuje, je znovuprožíván.

Bachelardův termín „topofilie“ označuje studium obrazů šťastného prostoru a intimních míst lidského života (například míst samoty). Foucault mluví v souvislosti s Bachelardem o vnitřním prostoru: „... prostor našeho prvotního vnímání, prostor našich snů a našich vášní v sobě uchovávají kvality, které jako by mu byly niterně vlastní...“ (Foucault 2003, s. 74) Ačkoliv ji Bachelard explicitně nezmiňuje, při konkrétní analýze básnického obrazu domu a jeho modifikací čerpá mnoho z jungovské hlubinné psychologie a teorie archetypů. Samotná literární reprezentace funguje jako něco, co dokládá univerzálně platné významy toposů vázaných na určité nevědomé prožitky.

„Espace vécu“ neboli žitý prostor

Práce německého filozofa, antropologa a pedagoga O. F. Bollnowa *Člověk a prostor* (1963)¹⁹ Bachelardovy poznatky přijímá a doplňuje je o analýzu nepřátelského prostoru. Stejně jako Bachelard se Bollnow domnívá, že prvotní prostor je šťastný a předchází vědomí. Aby bylo možné uchopit tento šťastný prostor vědomě, je třeba projít čtyřmi vzájemně se prostupujícími mody lidské prostorovosti. Zakoušený prostor je na počátku cesty uzavřený, na konci se nekonečně otevírá. Prvotní naivní důvěra v prostor a dětské hledání úkrytu se ideálně přenáší do budoucího domova. V tomto prvním modu člověk s prostorem splývá. Merleau-Ponty dodává: „Přirozený prostor, o němž mluví klasická psychologie, je naopak uklidňující a evidentní, a sice proto, že existence se do něj vrhá a zapomíná v něm sama na sebe“ (Merleau-Ponty 2013, s. 353). Druhým prostorovým modem je

¹⁹ BOLLNOW, Otto Friedrich. *Human space*. London: Hyphen Press, 2011. ISBN 978-0-907259-35-0.

bezdomoví a s ním spojené pocity ztracenosti a ztráty sounáležitosti. Třetí modus představuje budování jistoty a bezpečí, domu a domova, které mají překonat nepřátelský, ohrožujícího prostor a ukrýt člověka před vnějším světem. K zásadní syntéze dochází ve čtvrtém modu, v němž si člověk uvědomuje, že jistota takového prostoru je jen zdánlivá a že musí překonat touhu po uzavření. Vědomě nabývá jistotu v nejširším prostoru, překonává strach a otevírá se světu. Naivní důvěru v prostor přenáší na vyšší, vědomou úroveň.

Bollnow obligátně vymezuje zakoušený, či lépe žitý, prostor vůči prostoru matematickému, homogennímu. Spolu s ostatními fenomenology upozorňuje na to, že ač je prostor vázaný na subjekt, nelze jeho studium vyhradit psychologii. Člověk je svým vztahem k prostoru natolik determinován, že je kategorie prostorovosti zabudována v samé struktuře jeho existence. Navazuje přímo na Heideggera a říká, že „prostorovost definuje podstatu lidské existence. ... Znamená, že život člověka je vždy a nutně podmíněn jeho chováním ve vztahu k okolnímu prostoru“ (Bollnow 2011, s. 23).²⁰ Bollnow analyzuje podstatné rysy žitého prostoru, který má – v opozici vůči matematickému prostoru – jasné centrum více méně shodné s umístěním člověka a jasné rozdělené osy vztahující se a orientující se k lidskému tělu. Prostorové oblasti a umístění nejsou neutrální, jsou v závislosti na vztazích a struktuře kvalitativně odlišné, mají různé obsahy (podpůrné či ohrožující) s ambivalentními hranicemi (jsou nejasné i ostré zároveň). Tzv. nulovým bodem prostoru je lidské tělo definující prostorové kategorie nahoře-dole, vzadu-vpředu, napravo-nalevo, a rozprostírající zorné pole. Nulový bod prostoru se může přemisťovat, ale se středem žitého prostoru (typicky domovem) se nemusí aktuálně shodovat.

²⁰ „Spatiality is a definition of the essence of the human existence. ... It means that the human being is always and necessarily conditioned in his life by his behaviour in relation to a surrounding space.“

Zajímavé obecně antropologické myšlenky přináší norský historik a teoretik architektury Christian Norberg-Schulz v knize *Genius loci. Krajina, místo, architektura* (1981)²¹, v níž se mu podařilo přenést fenomenologický pohled na lidskou existenci do teorie architektury. „... člověk *shromažďuje* zakoušené významy, aby sám pro sebe vytvořil *imago mundi* či *mikrokosmos*, který konkretizuje jeho svět“ (Norberg-Schulz 1994, s. 17). Pro obývání prostoru jsou podle Norberga-Schulze naprosto klíčové dvě kategorie: identifikace a orientace. „Aby člověk našel oporu pro svou existenci, musí být schopen se *orientovat*, musí vědět, *kde* je. Ale také se musí *identifikovat* se svým prostředím, tj. musí vědět, *jaké* je určité místo“ (Norberg-Schulz 1994, s. 18). Zatímco osobní identifikace s prostorem umožňuje konstituovat domov, příslušnost k místu a vůbec identitu místa, orientace umožňuje putování prostorem a pocit sounáležitosti. Identifikace s prostorem je pro člověka důležitější zejména pro zakoušení pocitu bezpečí (domova): člověk se v prostoru nemusí nutně vyznat, aby se s prostorem identifikoval. Naopak ve většině prostorů dnešního světa se dobře orientujeme, ale neidentifikujeme se s nimi (nákupní centra, MHD apod.).

Hrubou systematizaci fenomenologického studia literárního prostoru nastínil bohemista Jan Tlustý v kratší studii *Prostor žitý jako metafora smyslu*²², později rozpracovanou pod názvem *Hermeneutika literárního prostoru*²³. Autor znovu opakuje, že fenomenologické myšlení navrácí do úvah o prostoru subjekt, který novověká věda oddělila od kategorií času a prostoru, aby je mohla kvantifikovat a měřit. Fenomenologie se ptá, co je žitý prostor, jakou má povahu a jakým způsobem se nám ukazuje jako fenomén.

²¹ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci: k fenomenologii architektury*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1994. ISBN 80-207-0241-5.

²² TLUSTÝ, Jan. Prostor žitý jako metafora smyslu. In: *Prostor v jazyce a v literatuře: sborník z mezinárodní konference*. Vyd. 1. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, 2007. Sborníky. s. 247-249. ISBN 978-80-7044-863-2.

²³ TLUSTÝ, Jan. Hermeneutika literárního prostoru. In: KOMENDA, Petr, ed., MALINOVÁ, Lenka, ed. a ZMĚLÍK, Richard, ed. *Místo - prostor - krajina: v literatuře a kultuře: [literární tematologie v pohledu vědních disciplín]*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2012. s. 55-61. Günther; sv. č. 7. ISBN 978-80-244-3023-2.

„V tom, jak se ukazuje prostor, platí určitý řád, prostor si sám určuje, v jakých mantinelech se bude zjevovat“ (Tlustý, s. 247, 2007).

Ve druhé zmiňované studii Jan Tlustý předkládá hermeneutickou teorii prostoru literárního díla.²⁴ Literární věda se podle ní může zabývat třemi okruhy fenomenologické studia literárního prostoru: (1) konfigurací prostoru literárního díla, (2) estetickou zkušeností spjatou s vnímáním prostoru literárního díla a především (3) společným předporozuměním prostoru čtenáře a autora, jemuž se věnuje detailněji. Tlustý opět rozlišuje prostor myšlený, geometrický, ideální, homogenní a na člověku nezávislý (má spíše význam pro výtvarná umění), prostor žitý a prožívaný a nově ještě prostor sociální či kulturní (odkazuje na Henri Lefebvra) tvarovaný internalizací sociálních paradigmat. Kultura žitý prostor utváří a má svůj význam v předporozumění. Problematika sociálního a kulturního prostoru otevírá pro literární vědu například otázky, jak vnímat díla ze vzdálených míst a dob, jak ukotvovat literární tradice, směry a žánr apod.

Funkce žitého prostoru se v literatuře objevují na několika rovinách. Předně mu dáváme smysl (1) perspektivou plynoucí z lidské tělesnosti, neboť – jak už bylo řečeno – „tělo je nulovým bodem orientace“, díky němuž zakoušíme svět. Pro literaturu má velký význam uvědomit si, že v každém okamžiku není člověku nějaká část světa aktuálně dostupná, perspektiva vymezuje vnímanou výseč světa a je obklopena aurou neaktuálních, avšak tušených prožitků, které rovněž konstituují význam. Neviděné mění smysl a zásadně ovlivňuje například zakoušení nejistoty. Literární věda se už problematikou nedourčenosti zabývala z fenomenologických pozic (Ingarden a Iser), ale i z pozic teorie fikčních světů (Doležel, Ryanová).

Žitému prostoru dáváme smysl také (2) jednáním, což při interpretaci literárního díla a jeho zápletky nelze opomenout a je samozřejmostí si při interpretaci všimnout určitých příznakových jednání postav. A třetí základní

²⁴ Za svůj vzor považuje Ricoeurovu teorii *Času a vyprávění* (1984-1988).

modalitou žitého prostoru je (3) domov, popřípadě bezdomoví. Jeho nenápadnou důvěrnost si zpravidla ani neuvědomujeme. V prostoru hledáme pocit bezpečí (srov. s Bachelardem) nejen ve fyzickém slova smyslu (dům a krajina), ale také v přeneseném – utvrzují ho i pevné sociální a kulturní vztahy umožňující každodenní fungování. Ztráta domova, ať už způsobená dějinnými okolnostmi, nebo neschopností se s prostorem ztotožnit, představuje pro literaturu velké téma.

Alice Jedličková ve své práci²⁵ vnáší do detailní analýzy základních naratologických kategorií a významu a účinku prostoru fikčního světa kombinaci hlediska fenomenologického (lidská zkušenost s prostorem) a hlediska kognitivního (konstrukce fikčního prostoru při čtení). Prostorovost není jen vlastností fikčního světa, ale i účinkem způsobu jeho vyprávění. „...*vyprávění* je forma, jejímž prostřednictvím nabývá tvaru naše zkušenost (čítaje v to i ‚zakoušení‘ našeho bytí jako prostorového)...“ (Jedličková 2010, s. 26-27) Naratologické kategorie času a prostoru jsou v realitě kontinuem, nikoli však v literatuře, jejich koherenci zajišťuje právě naše zkušenost. „Avšak ‚vyprávěný‘ prostor není jen prostor explicitně pojmenovaný popisem prostorových objektů, ale také prostor vyjádřený tím, že je ve fikčním světě zakoušen postavami či konstruován vyprávěcí instancí“ (Jedličková 2010, s. 87).

Jedličková opět zdůrazňuje klíčový pojem perspektivy určující vztah vypravěče (popřípadě postavy) k vyprávěnému příběhu. Perspektiva představuje nevyhnutelnou vlastnost jakékoli verbální reprezentace skutečnosti a způsoby, jimiž ji zakoušíme a traktujeme. Můžeme hovořit o perspektivizaci prostoru (aperspektivnost by byla negativním pólem), o vnitřní a vnější perspektivě vyprávění a také o již zmiňovaném implikovaném

²⁵ JEDLIČKOVÁ, Alice. *Zkušenost prostoru: vyprávění a vizuální paralely*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2010. Literární řada. ISBN 978-80-200-1829-8.

prostoru, který netvoří bezprostřední výřez prostoru, ale přitom je spoluznázorněn.

Literární prostor z pohledu fenomenologie

Výše uvedené fenomenologické texty, ať už filozofické, antropologické, nebo literárně-vědné, ohraničují překvapivě sjednocený pohled na porozumění prostoru. Vyplývá z nich řada otázek, které bychom chtěli vnést na pole literární vědy. Fenomenologické myšlení se jeví poněkud paradoxní ve své snaze abstraktními pojmy popsat předpojmovou zkušenost se světem. Filozofické podloží fenomenologie má pro literární vědu jisté kouzlo, ale klade i mnohé překážky. Merleau-Ponty tvrdí, že uměním (literaturou) se věci zviditelňují a jako by přicházely z předprostorového zázsvětí. Jazyk má moc uchopit fenomény, s nimiž se setkáváme ve zkušenosti, prostřednictvím pojmů i obrazů (srov. s Bachelardem). Filozofie a literatura mohou rozdílnými prostředky vynést fenomenologické vnímání světa a jeho povahu na denní světlo, do aktivního vědomí. Proto je možné v literatuře hledat mimezi, či lépe řečeno ozvuk, hlubinného lidského zakoušení světa v prostoru. Nechceme literaturu vidět v nějaké podřadné, služebné pozici, v níž by měla podávat důkazy a argumenty pro filozofická tvrzení a analýzy. Chtěli bychom naopak vyzdvihnout její antropologický moment, protože se domníváme, že může zprostředkovat autentický pohled na člověka.

Literatura zpřítomňuje něco, co je vázané na určité vědomí (postavy, autora, čtenáře) a jeho zkušenosti. Literární postava a fiktivní prostor, ve kterém se pohybuje, konstelace vztahů, jež postava navazuje v tomto prostoru s okolím, mohou odrážet bytostné „uvnitř“. Lidské Já, v literatuře i ve skutečnosti, je stále oslovované druhým, stále se snaží zorientovat v univerzu, stále hledá samo sebe, stále volí z nabízených směrů, stále přemáhá chaos horizontu, stále lpí na nejbližších věcech a stále buduje domov. Následující

okruhy fenomenologických otázek je možné vymezit při studiu literárního zobrazení zkušenostních struktur vázaných na prostor:

Lokace prvotního „uvnitř“

Literatura má schopnost zobrazit niternou prostorovost lidské existence. Člověk prožívá nereflektovaný vztah k prostoru, kterým Já je, nikoli ve kterém je. Podle Patočky není prvotní „uvnitř“ přesně lokalizováno a rozlišeno, je zcela závislé na jiných jsoucnech. Toto nerozlišené Já obsahuje určitý „kód“, podle kterého „generuje“ možnosti zatím nerozlišeného horizontu. Svět se nevyskytuje v prostoru, nýbrž bytosti prostor světa odkrývají. Heideggerův pobyt rozestírající v okolí prostorové pole působnosti určuje vlastní umístění tím, že se vrací na místo, které obsadil. „Své ‚zde‘ chápe pobyt z ‚tam‘ světa našeho okolí. ... Pobyt v souladu se svou prostorovostí nikdy není zprvu zde, nýbrž tam, a z tohoto ‚tam‘ teprve přichází zpět ke svému ‚zde‘ ...“ (Heidegger 2002, s. 135) Bollnow hovoří o tom, že prostor strukturuje lidskou existenci, protože život naprosto nelze od prostoru oddělit, člověk prostor vytváří a rozprostírá.

Důraz na praktickou zkušenost

Fenomenologie uvažuje v intencích lidské zkušenosti; vychází z toho, jak subjekt koná a jedná, nikoli z toho, jak o světě přemýšlí. „Je to pokus o přímý popis naší zkušenosti, a sice takové, jaká je, zcela bez ohledu na její psychologickou genezi a kauzální vysvětlení, jež mohou předložit vědci...“ (Merleau-Ponty 2013, s. 11) Heidegger poukazuje na to, že skrytý prostor bytí se vyjevuje prostřednictvím praktického každodenního konání. Patočka navrhuje opustit tradici a opřít se nikoli o lidské vědomí, nýbrž o lidské konání a jednání, která nejsou lhostejná k hlubším životním souvislostem. Prostor je analyzován subjektem konajícím, praktickým a aktivním. Na subjekt tedy není nahlíženo jako na něco pasivně zařazeného do prostoru, ale

jako na entitu zařazující, pořádající prostor. „Prostor takto životně zakotvený není tedy ryze objektivní konkrétním, není to spatium ordinatum, nýbrž je to budování, spatium ordinans“ (Patočka 1990, s. 31). V Heideggerových pojmech je krajina pobytu odkrývána v nalézání, používání, přemísťování a odklizení prostředku a rozhodujícím způsobem k něčemu dostačuje. Příručnost každé krajiny má charakter nenápadné důvěrnosti a zviditelňuje se jen při praktickém odkrývání příručního jsoucna. Praktické obstarávání fixuje blízkost prostředku, ale také směr, ve kterém se nachází.

Při literární interpretaci si lze všimnout toho, jak se proměňuje chování postav v prostoru, jak ho zabydlují, identifikují se s ním apod. Alice Jedličková považuje lidskou zkušenost s reálným prostorem za prostředek naturalizace lakun ve fikčním světě; lidská zkušenost také spojuje předporozumění autora i čtenáře.

Centrální bod orientace

Dalším zásadním tématem může být pro literaturu otázka středu prostoru a s ním spjatá perspektivnost a komplementárně k ní prostor neviděný, implikovaný a nedoručený. Pro žitý prostor představuje Já centrální bod orientace. Patočka považuje původní nerozlišené „uvnitř“ za jakési mobilní centrum světa. „...centrum není geometrické centrum, nýbrž já, živá bytost, něčím oslovený a odpovídající organismus...“ (Patočka 1990, s. 17) Okolí Já není statické, pohybuje se podle toho, jak z něj bytost vybírá, jak proměňuje dynamiku vztahů. Heideggerův pojem „pobyt“ znamená doslova „bytí zde“ a jeho prostorovost spočívá v krajinné orientovanosti. Ke každému místu prostředku patří v celkové struktuře míst nějaké kam, neboli krajina, vzhledem k níž je toto místo orientováno. Vnímání prostoru jako kategorie závislé na subjektu ovšem neznamená, že každý jedinec vnímá prostor odlišně pod vlivem psychických, fyzických i historických okolností. Všechny

fenomenologické texty se negativně vymezují vůči psychologismu a představě, že každý člověk má svou vlastní prostorovou „bublinu“.

Jak ukazuje Alice Jedličková, perspektiva (popřípadě aperspektivnost) vyprávění a potažmo literárního prostoru je jeden klíčových pojmů literární naratologie, o němž není třeba detailněji pojednávat. Hledání centra fikčního světa a jeho hranic (prostorové kategorie mající silný symbolický význam) by nemělo chybět v žádné interpretaci literárního prostoru konkrétního díla. O místech nedourčenosti a implikovaném, aktuálně nevnímaném prostoru v literatuře jsme už hovořili.

Tělesnost a prostor

Prostorová perspektiva se odvíjí od lidské tělesnosti, kterou někteří označují za nulový bod orientace, jiní ztotožňují s centrem žitého prostoru. Merleau-Ponty tělesnost a intencionalitu těla považuje za zásadní pro vnímání, potažmo pro fenomenologické poznávání světa. Jan Patočka se zamýšlí nad rolí smyslů při budování prvotní prostorovosti lidské zkušenosti. Taktilně-kinestetický smyslový okruh se podle něj vztahuje k původnímu „uvnitř“, pojí se k jádru bez periferie, k zemi, podněcuje tápavé směřování k horizontu. Zrak a sluch budují smyslové pole opačným způsobem: obsáhnou celé nekonečno naráz, v jediném pohledu, v kterém horizont kráčí k Já. Jejich vjemy se pojí k periférii bez jádra.

John Vernon ve své práci o vztahu mezi kategoriemi reálného a fantaskního v literatuře (a kultuře) 20. století *The Garden and the Map* (1973)²⁶ používá metafory zahrady a mapy pro dva strukturální mody západní mentality. Zatímco pro primitivní národy představovala zkušenostní paradigma absolutní jednota kategorií světa, těla, objektů, prostoru a času, tedy zkušenost „zahrady“, rané řecké myšlení (počínaje Thaletovou

²⁶ VERNON, John. *The Garden and the Map: Schizophrenia in twentieth-century literature and culture*. Urbana: Univ. of Illinois Pr., 1973. ISBN 0-252-00256-3.

geometrií) začalo původní jednotu rozbíjet, uchopovat svět prostřednictvím rozdělených kategorií (například realita vs. imaginace, objekt vs. subjekt, Já vs. svět atd.) a dalo vzniknout kultuře „mapy“. Proces parcelace poznání světa završila novověká věda a formální logika. Vernon se odkazuje na Heideggerův koncept „bytí zde“ a v něm obsaženou jednotu Já a světa narušenou západní kulturou jako na jakýsi návrat ke „zkušenosti zahrady“. S odkazem k práci Merleau-Pontyho popisuje zásadní roli tělesnosti bytí v zahradě, v níž jsou svět a Já s tělem sjednoceny: „Zkušenost této jednoty prostředkuje tělo“²⁷ (Vernon 1973, s. 7). V mapě je naopak svět neprodyšně uzavřen před tělesností, tělo představuje pro Já vnější objekt. Vztah Já, těla a prostoru (světa) může mít tedy v konkrétních textech různou dynamiku, které je třeba si při analýze všímat.

Žitý vs. geometrický prostor

Ve všech fenomenologických pojednáních je prostor nejprve negativně vymezen vůči prostoru matematickému, abstraktnímu, homogennímu, kvantifikovatelnému. Podle Patočky není v prapůvodní zkušenosti subjektu prostor (geometricky) uspořádán, ale naopak prostor pořádá vztahy, které subjekt navazuje. Filozofie podle něj prostor geometrizarovala, čímž zcela zastřela jeho antropologický význam. Heidegger obdobně obviňuje filozofii z toho, že se přestala ptát po smyslu bytí. Merleau-Ponty chápe analytickou reflexi prostoru až jako druhotnou, odvozenou a nejprve skrytou. Objektivní a jediný prostor je jen vnějškem a v určitém smyslu neguje kategorii subjektivity. Jen zopakujme, že k tradiční dichotomii prostoru žitého a prostoru geometrického přiřazuje Jan Tlustý třetí kategorii prostoru sociálně-kulturního, který významně konfiguruje prostor žitý.

Pro literaturu mohou být zobrazení extrémních poloh prostoru geometrického nebo žitého příznakové a mohou dotvářet smysl celku.

²⁷ „The experience of this unity is carried by the body.“

V Kafkových románech se například geometrický prostor chová nesmyslně, v jiných románech může mít význam jeho mechanické a homogenizované uspořádání.

Dětská postava a fenomenologie prostoru

Návrat na počátek

Další okruhy fenomenologických úvah o literárním prostoru mohou významně obohatit interpretaci konkrétních děl literatury dětství. Při každém vymezování fenomenologického přístupu ke světu, a zejména k prostorovosti bytí, neustále zaznívá, že se nacházíme na začátku – filozofie, světa, vztahování. Respektive že je třeba se na začátek vrátit. Fenomenologie, jak ji pojímal už Husserl, má zajišťovat první filozofii pro veškeré poznání, popsat podstatu věcí samých tak, jak se konstituují ve vědomí. Patočka ve své studii mnohokrát opakuje adjektivum „počáteční“, „původní“, „prvotní“; snaží se dobrat původu naší (prostorové) zkušenosti. „Opravdovou filozofií je naučit se opět vidět svět, a v tomto smyslu může být příběh, který někdo vypráví stejně ‚hluboký‘ jako filozofické pojednání, může rovněž sdělovat významy světa“ (Merleau-Ponty 2013, s. 26). Dítě se nachází v podobném bodě: přistupuje ke světu poprvé, bez předporozumění a bez schopnosti jej abstraktně racionalizovat. Bollnow označuje první prostorový modus lidské zkušenosti za dětský naivní, za něco, k čemu je třeba se v dospělosti vědomě vrátit.

Někteří autoři ztotožňují dětství s mytickým bytím: obé stojí na počátku jednak fylogeneze, jednak ontogeneze. „Dětství v mytologii a umělecké tvorbě podle Junga bezprostředně souvisí s orientací mýtů na prazdroje a rovněž s původním nevědomím, instinktivním stavem kolektivní psychiky“ (Meletinskij 1989, s. 70). Poznávání světa v mýtech má analogické

prvky s poznáváním světa v dětství (například podstata věcí se redukuje na jejich genezi apod.).

Návrat k před-vědomí

S mytickým vědomím souvisí i další rys, který fenomenologové připisují poznávání světa (a prostoru). Podle Heideggera je člověk jedinečný projev bytí, pro nějž má vágní předpojmové porozumění. Patočka uvažuje nad předfilozofickou, nereflektovanou prostorovostí lidského bytí. Merleau-Ponty usiluje o to „...přivést ke zjevu svět v té podobě, již má předtím, než se obrátíme k sobě samým. Je ctižádostivým pokusem dospět reflexí k nereflektovanému životu nevědomí“ (Merleau-Ponty 2013, s. 20). Svět se před člověkem rozevírá nejplněji před analýzou světa, která si posléze žije vlastním životem a na svět zapomíná. Fenomenologie stojí před vědomím: „... je to též filozofie, pro niž je svět ‚již zde‘ před reflexí, je zde jako nezcizitelná přítomnost a veškeré filozofické úsilí má znovunalézat tento naivní styk se světem a konečně mu dát filozofický status“ (Merleau-Ponty 2013, s. 11).

Dětské vnímání a poznávání zprvu charakterizuje absence reflexe – alespoň tak se to jeví dospělým. Dítě uchopuje svět skrze svou zkušenost a v tomto smyslu je bezesporu tabula rasa – je na začátku světa. Co se týče lidské prostorovosti, podle Bollnowa je jejím prvním modelem dětský naivní přístup k prostoru předcházející rozvoji vědomí.

Já jsem svět

Fenomenologie vrací svět subjektu: usiluje o popis lidské zkušenosti se světem, jak ji konstituuje Já, a o popis způsobu, jak se předměty jeví lidskému vědomí. „Svět není to, co si myslím, nýbrž to, čím žiji“ (Merleau-Ponty 2013, s. 21). Přesně takovou zkušenost má se světem dítě, které se nesnaží bytí nějak vysvětlovat, ale zakládá ho, realizuje ho v čisté formě, je-li něco

takového představitelné. Do světa přichází bez břemene pojmové racionality a věci jsou pro něj zpočátku výhradně tím, čím se zdají být. „Toto vidění ‚dění‘ je typické pro dítě. Dítě toto dění se, nezatíženo zkušenostmi, ještě dokáže vnímat“ (Prokešová 2011, s. 32). Jean Piaget dokonce mluví o počátečním krajním solipsismu: „Pokud by si dítě uvědomovalo samo sebe, museli bychom mluvit o solipsismu. Přinejmenším lze hovořit o radikálním egocentrismu, který by mohl pojmenovat tento nevědomý fenomenismus...“ (Piaget 1967, s. 6).²⁸

Závislost světa na subjektu s sebou nese nebezpečí nahodilosti a libovolnosti, nebezpečí, že existuje tolik světů, kolik existuje subjektů. Fenomenologie však vyzdvihuje, že zkušenost je nejen subjektivní, ale i intersubjektivní, že může být sdílená a jako taková popsána.

Domov

Fenomenologické úvahy o prostoru buď obkružují, nebo přímo rozpracovávají velké téma domova a bezdomoví. Podle Patočky domov skýtá pocit bezpečí, který si člověk ani neuvědomuje. Zabydlováním míní proces důvěrného seznamování se s prostorem, krajinou, ale i budování pevných sociálních a kulturních vazeb. „... pokusili jsme se pojmout prostor sám jako činnost, děj, drama – část dramatu světa, v němž se bytosti setkávají, sbližují, zaklínají do sebe navzájem, aby si v něm vytvořily svůj vždy ohrožený, provizorní, ale tak vytoužený a milovaný domov“ (Patočka 1990, s. 29). Bollnowovy čtyři mody prostoru opisují trajektorii od nevědomého (dětského) zanoření se do (prostoru) domova, přes jeho ztrátu, budování nového domova až k vědomému postoji, že se člověk může jako doma cítit v celém světě. Bachelard oslavuje topos rodného domu a Norberg-Schulz hovoří o

²⁸ „Il faudrait donc soutenir qu’il y a solipsisme, si l’enfant connaissait lui-même. Tout au moins, peut-on parler d’un égoïsme radical pour désigner ce phénomène sans conscience de soi...“

identifikaci s prostorem jako o nutném předpokladu pro vytvoření osobitého mikrokosmu, který je jedinci vlastní.

Téma domova nebo jeho ztráty je v literatuře nesmírně významné, ať už mluvíme o postavách dospělých (například téma emigrace) nebo dětských. Dítě nemůže než objevovat svět směrem ven od pevného centra, kterým je matka, domov, rodina apod. Hranice důvěrně známého místa mají až magický charakter, za nimi se totiž nachází nebezpečný chaos plný „démonů“. Podobně je strukturován i prostor v mýtech, tedy kolem určené osy světa (například posvátné hory).

Dítě-fenomenolog

V poslední části této kapitoly se budeme věnovat dítěti coby autentickému fenomenologovi, intuitivnímu a praktikujícímu. Při úvahách o dětské literární postavě se neobejdeme bez poznatků vývojové psychologie, protože dětské poznávání a osvojování světa, zejména v období od narození do začátku školní docházky, má výrazná specifika. Osobnost dítěte se po narození postupně vynořuje z uzavřeného autistického systému do symbiotického spojení s matkou, do onnipotentní jednoty společných hranic.²⁹ Postupně se osobnost dítěte diferencuje a „láhne“ se Já. Batolecí i předškolní věk spojují dva zásadní mezníky: schopnost separovat se od matky a uvědomění si vlastní osobnosti a vlastních možností. Dítě touží poznávat svět mimo dosah mateřské osoby, ale zároveň má potřebu se s ní identifikovat a uchovat si její lásku a s ní spojený pocit bezpečí. Marie Vágnerová³⁰ vyjmenovává specifické postupy, jimiž předškolní dítě poznává svět a interpretuje ho:

²⁹ Tento fenomén je v literatuře překvapivě frekventovaný, nejčastěji jako regres dospělého.

³⁰ VÁGNEROVÁ, Marie. *Vývojová psychologie: dětství a dospívání*. Vyd. 2., dopl. a přeprac. Praha: Karolinum, 2012. ISBN 978-80-246-2153-1.

centrace – dítě vybírá jeden nápadný, byť objektivně nepodstatný znak

magičnost – „... tendence pomáhat si při interpretaci dění v reálném světě fantazií a tak jeho poznání zkreslovat. Předškolní děti mezi skutečností a fantazijní produkcí ještě příliš nerozlišují“ (Vágnerová 2012, s. 178).

antropomorfismus – přiřítání vlastností lidských bytostí neživým objektům kvůli snadnějšímu porozumění světu

arteficialismus – způsob výkladu okolního světa prostřednictvím jeho stvoření; děti hledají, jak někdo svět udělal

absolutismus – poznání musí mít definitivní a jednoznačnou platnost, v níž se odráží potřeba jistoty dítěte, a jakákoli relativizace je pro dítě nepochopitelná

fenomenismus – „... důraz na určitou, zjevnou podobu světa, eventuálně na takovou představu. Pro dítě je důležité, jak se mu situace jeví. Svět je pro něj takový, jak vypadá, jeho podstatu vesměs ztotožňuje s viditelnými znaky“ (Vágnerová 2012, s. 178).

prezentismus – „přetrvávající vázanost na přítomnost, na aktuální podobu světa, která s fenomenismem souvisí“ (Vágnerová 2012, s. 178) a která je opakovaně ověřovaná

Paralelu mezi dětským a fenomenologickým poznáváním a prožíváním světa explicitně formulovala americká filozofka Talia Welshová v monografii *Dítě jako přirozený fenomenolog*³¹ (2013). Opírá se o nepříliš známé přednášky o dětské psychologii Maurice Merleau-Pontyho. Pokládá za nutné

³¹ WELSH, Talia. *The Child as Natural Phenomenologist: Primal and Primary Experience in Merleau-Ponty's Psychology*. Northwestern University Press 2013. Northwestern University studies in phenomenology and existential philosophy. ISBN 978-0-8101-2880-4.

nejprve legitimizovat korelaci a kooperaci psychologie a filozofie. „Zdá se, že od té doby, co se psychologie i filozofie zabývají předvědeckým přirozeným světem, zabývají se jedním a tím samým“ (Welsh 2013, s. 29).³² Rejstřík psychologických metod může fenomenologie obohatit při mírné rezignaci na objektivní, striktně vědecký přístup, protože ten nemusí být vzhledem k předmětu zkoumání závazný. Fenomenologie naopak pro své filozofické zkoumání potřebuje empirický materiál, který mu psychologie může poskytnout. Oba obory se doplňují a konvergují právě na poli studia prvotních zážitků a zkušeností. Poznatky Merleau-Pontyho o vývojové psychologii netvoří ucelený systém, uveďme zde jen pár poznámek.

Dětské vnímání nelze hodnotit jako méněcenné nebo nezralé, protože je jedinečné a diametrálně odlišné od toho dospělého. Prvotní dětské prožívání je bytostně organizované, nikoli „uvězněné“ v piagetovském solipsismu, je smysluplné, nikoli intuitivní. Dětská zkušenost je zakořeněná ve světě, není chaoticky snová nebo fantazijní, jak se to jeví dospělým. Dítě neuvědoměle a inherentně interaguje s druhým. Jeho zkušenost je intersubjektivní, nikoli subjektivní. Podle Merleau-Pontyho je dítě přirozený fenomenolog, protože jeho zkušenost je přímá, naivní, ateoretická, orientovaná na prožívání a jednání.

Merleau-Ponty tvrdí, že naše dřívější dětská zkušenost zůstává prvotní i v naší dospělé zkušenosti. Dítě jedná při důvěrném styku s ostatními a se světem jako přirozený fenomenolog. ... Jakékoli porozumění lidskému bytí vyžaduje porozumění dětské zkušenosti (Welsh 2013, s. xxii).³³

³² „It appears that since that both psychology and philosophy would be exploring the prescientific lifeworld, would they not therefore but the same thing?“

³³ „Merleau-Ponty affirms that the historically primary – our childhood experience – remains primal in our adult experience. The child is a natural phenomenologist in her intimate engagement with others and the world. ... Any understanding of the human condition requires understanding the child's experience.“

Vědecky precizní, systematické a detailní experimenty Jeana Piageta³⁴ mapují vývoj dětského poznávání skutečnosti prostřednictvím kategorií, jako jsou čas, prostor, kauzalita apod. Pro zakoušení prostoru jsou klíčové první dva roky života, kdy se prudce vyvíjí sensomotorická inteligence. Dítě objevuje vlastní tělo, poté okolí, nejprve náhodně, pak záměrně. Zpočátku se identifikuje s proměnlivými prostorovými kategoriemi, aby postupně pokročilo k budování obrazu pevného a trvalého světa. Prochází stádiem egocentrického prostoru až k prostoru reprezentovanému, který odpovídá rodícímu se pojmovému poznávání světa a schopnosti o něm přemýšlet. Nejprve tedy dítě vnímá prostor jako vlastnost jednání, jako obrazy bez souvislostí – jako obrazy dočasné a vázané na praktické zacházení. Posléze vnímá prostor subjektivně, tedy relativně vzhledem k vlastnímu jednání, a spolu s rostoucím sebeuvědomováním dokáže lokalizovat samo sebe vzhledem k okolí. Následuje objektivní vnímání prostoru a jeho vlastností: dítě rozlišuje perspektivu, polohu, tvar, rozměry a rotaci.

... vytváření světa sensomotorickou inteligencí představuje přechod ze stavu, kdy se věci soustřeďují kolem Já přesvědčeného, že věci řídí, aniž by si uvědomovalo samo sebe, do stavu, v němž se Já staví do opozice, přinejmenším v praktickém slova smyslu, vůči stálému světu nezávislému na vlastním jednání (Piaget 1967, s. 307).³⁵

Uvědomujeme si, že Piagetovy závěry se týkají dítěte v prvních dvou letech života, ale jak později uvidíme, určitá rezidua v literatuře najdeme. Na základě Piagetových zkoumání je možné tvrdit, že homogennímu, geometrickému a na člověku nezávislému prostoru se musíme učit. Prostor subjektivní a existenciální stojí na samém počátku, před uvědomováním sama

³⁴ PIAGET, Jean. La construction du réel chez l'enfant. 4e éd. Paris: Delachaux & Niestlé, 1967.

³⁵ „...l'élaboration de l'univers par l'intelligence sensori-motrice constitue le passage d'un état dans lequel les choses sont centrées autour d'un moi qui croit les diriger tout en s'ignorant lui-même en tant que sujet à un état dans lequel le moi se situe au contraire, au moins pratiquement, dans un monde stable et conçu comme indépendant de l'activité propre.“

sebe. Tak dětská zkušenost prostoru jako by zhmotňovala to, co fenomenologové postulují abstraktně. Dítě nepochybně vnímá prostor intenzivněji než dospělý, představuje pro něj jednu z mála jistot (nebo její absenci), zajišťuje smysluplnost světa. Skrze prostor může dítě uskutečňovat a tvarovat vlastní Já: „... prostor není chápán jen jako prostředí obklopující subjekt a subjekto-objektový vztah, nýbrž i jako jeden z nezbytných konstituentů celistvosti subjektu“ (Jedličková 2010, s. 91).

3 TOPOS ZAHRADY V LITERATUŘE

Každý ví, co je „zahrada“. O tom přece nemusíme zeširoka uvažovat.³⁶

To píše filozof Eugen Fink v krátké eseji o (Epikurově) zahradě – ideálním místě pro filozofické přemýšlení o světě, místě tvarovaném přírodou i člověkem, ohrazené vůči světu i světu, otevřené a krásné. Po výkladu o fenomenologii prostoru přejdeme ke druhé oblasti zkoumání literárního prostoru – toposu zahrady. „Sklon k nabalování symbolických významů je zahradě vlastní ... Pro zahradu je navíc typické, že dokáže být prostorem nevinnosti dětství i ztráty nevinnosti, prostorem bezčasí rajske dokonalosti i pomíjivosti všeho nebo ... prostorem života určeného skrytostí a privátností i života angažovaného ve prospěch lidského rodu“ (Stibral, Dadejík, Staněk 2012, s. 8). Zahrada se otevírá mnoha kulturním významům a poetickým formám, je předmětem úvah humanitních i přírodních věd. Plní funkci praktickou (zelinářská, ovocná zahrada), vědeckou (arboretum, botanická zahrada) a estetickou (umění zahrad, literatura). Její prostorové vlastnosti, ale i činnosti, kterým se člověk v zahradě oddává, nabývají ve filozofii, umění a literatuře symbolických významů. Často sahají až k počátku literatury a v průběhu dějin byly v literatuře aktualizovány, variovány a pozměňovány. Historická osa představuje pro následující výklad pouze rámec, v němž se zvýrazňují tradiční a přetrvávající literární atributy zahrady. V druhé, interpretační části ukážeme, že mezi ně patří i obraz dítěte a dětství v zahradě.

Věnovala-li se předchozí kapitola prostoru, v této budeme hovořit o místě. Způsob, jak na literární místo pohlížet, byl inspirován kolektivní prací

³⁶ FINK, Eugen. Zahrada Epikurova. In: *Oáza štěstí*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1992. Váhy; sv. 6. s. 35. ISBN 80-204-0224-1.

*Poetika míst*³⁷ (1997), v němž jednotliví autoři charakterizují literární vlastnosti vybraných toposů (zřícenina, hospoda, vězení, chrám, věž aj.). Daniela Hodrová v úvodu začleňuje studium literárních toposů (topoanalýzu čili poetiku míst) do tematologie a otevírá ho metodám literárněvědných disciplín, jako jsou historická poetika, archetypální kritika, genologie apod. Hodrová upřednostňuje pojem „místo“ před pojmem „prostor“, který asociuje racionalismus, evokuje neměnnost, trvalost a nezávislost na subjektu. Literární místo představuje model jistého přirozeného prostoru závislého na době a paměti žánru, který na sebe nabaluje různé vztahy (např. časové) a tvaruje se v závislosti na postavě.

Otakar Slanař ve svém příspěvku *K otázce topiky ve středověké rytířské epice*³⁸ věnuje úvod vcelku legitimní vágnosti pojmu „topos“, který zavedl E. R. Curtius (1948) a který je dnes spontánně užíván:

Pojmy topoi, topos, topika jsou integrální součástí literárněvědné terminologie a v praxi bývají volně zaměňovány termínem loci communes. Paradoxní (ovšem ne zcela výjimečné) je to, že navzdory samozřejmosti, se kterou tento pojem užíváme, nemáme zcela přesnou představu o jeho významu a rozsahu. ... Myslím, že označení topos je i v současnosti užíváno spíše automaticky, možná takřka podvědomě, kdy pod jeho hlavičku řadíme vše, co má v rámci literatury (a to zdaleka ne pouze středověké) charakter obecně užívaného a známého, přejímaného celými generacemi spisovatelů, zkrátka často se opakujícího (Slanař 2006, s. 273).

Podle Curtia se v toposu spojuje téma a motiv a vynořuje se opakovaně v dějinách literatury a kultury až k dnešku. Představuje tak nástroj, jak

³⁷ HODROVÁ, Daniela et al. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Vyd. 1. Jinočany: H & H, 1997. ISBN 80-86022-04-8.

³⁸ SLANAŘ, Otakar. K otázce topiky ve středověké rytířské epice. In: DVOŘÁČKOVÁ-MALÁ, Dana, ed. *Dvory a rezidence ve středověku: [sborník příspěvků z kolokvia konaného 18. března 2005 v Historickém ústavu AV ČR ve spolupráci s Ústavem českých dějin FF UK]*. 1. vyd. Praha: Historický ústav AV ČR, 2006. Mediaevalia Historica Bohemica, suppl. 1. s. 273-286. ISBN 80-7286-095-X.

z evropského písemnictví udělat jednu celistvou tradici. Je v něm přítomno napětí mezi opotřebovaností a úctyhodným stářím a dobovými aktualizacemi. Slanař vytýká Curtiově pojetí, že sice vyčerpávajícím způsobem mapuje literární výskyty a metamorfózy určitých topoi, ale příliš se nezabývá jejich proměnlivými funkcemi.

Jaké jsou základní prostorové a kulturní atributy toposu zahrady? Zahrada ztělesňuje dokonalé smíření protikladů: přináší okrasu i užitek, je skrytá i otevřená vnějšku, má svou osobitost, ale také podléhá neustálým změnám, smiřuje umírání v novém plození, ale zejména je syntézou umělé (či umělecké) intervence člověka a díla přírody.

Z topologického hlediska je zahrada odděleným, izolovaným a vyloučeným prostorem. Vzniká oddělením od přírody a disponuje vlastním symbolickým aparátem. Mezi přírodou a kulturou, životem a smrtí, dílem Boha nebo ďábla je zahrada také prostorem nestálým, proměnlivým a náchylným k tomu proměňovat svůj význam i podobu (Peylet 2006, s. 9).³⁹

Vlastmil Zuska v Úvodním slově ke sborníku *Zahrada. Přirozenost a umělost*⁴⁰ o zahradě mluví jako o „druhé přírodě lidské kultury“. Tvrdí, že zahrada slučuje několik protichůdných pohybů: (1) vtažení přírody do sféry domova, (2) expanzi domova do přírody a současně zůstává (3) zahrazenou enklávou. Stejně jako mnohé další uzavřené prostory symbolizuje zahrada celý svět, je jeho zmenšeninou. Historické obrazy zahrady odrážejí rozporuplný vztah člověka k přírodě a k civilizaci, snahu kopírovat přírodu a

³⁹ „Du point de vue de la topologie, le jardin est un espace à part, isolé, retranché. C'est par une séparation d'avec la nature que le jardin se constitue et il a son réseau symbolique propre. À mi-chemin entre nature et culture, vie et mort, tantôt œuvre de Dieu, tantôt celle du démon, le jardin est aussi un espace instable, fluctuant, toujours susceptible de changer de sens et d'apparence.“

⁴⁰ STIBRAL, Karel, ed., DADEJÍK, Ondřej, ed. a STANĚK, Jan, ed. *Zahrada: přirozenost a umělost: (krása, krajina, příroda IV)*. 1. vyd. Praha: Dokořán, 2012. ISBN 978-80-7363-431-5.

snahu stvořit přírodu novou. Touto jedinečnou dualitou a slučovacím potenciálem je topos náchylným k různým utopickým projektům.

Vně světa i uprostřed něj se zahrada pro svou zásadní odlišnost vyděluje od zbytku Stvoření. Soupeří s přírodou tím, že se ji pokouší napodobit, aby dosáhla její dokonalosti a vrátila se do původní harmonie se světem. ... Místo tak odkrývá množství záměrů a podob a svůj zásadní utopický potenciál (Duport 2002, s. 9).⁴¹

Zahrada v mýtech

Zahrada je nejmenší pozemek světa, tedy celkovost světa. Zahrada byla jakási šťastná, všeobjímající heterotopie od počátku starověku... (Foucault 2003, s. 81).

Literární zahrada jakožto uzavřený, ideální svět sahá až k písemnému zpracování nejstarších mýtů, ale představa zahrady-ráje sahá až do starověké Mezopotámie do doby před 5000 lety. V *Eposu o Gilgamešovi* nacházíme popisy měst s nádhernými zahradami a sady a popis ráje s jeho typickým rysem, který přešel do islámské koncepce zahrady: čtyři řeky rozdělují zahradu podle světových stran a tvořící kříž. K dalším atributům ráje už ve starověku patřilo mírné klima, libé vůně a zpěvy ptáků atd. Nejstarší stvořitelské mýty často zpodobují téma podmanění a zcivilizování přírody, na jejíž libovůli byli lidé odkázáni. Zahrada zhmotňuje sen o přívětivé štědrosti přírody a ukazuje mytickému člověku matici (s)tvoření a regenerace. Tři velká monoteistická náboženství mají na svém počátku rajskou zahradu. Židokřesťanský Eden, o němž bude ještě řeč, na konci starověku splývá s tradicí řecko-římských mýtů o zlatém věku, zahradě Hesperidek střežících

⁴¹ „Hors du monde ou en son coeur, le jardin se détache sur le reste de la Création par sa différence essentielle. Qu'il veuille rivaliser avec la nature, et il tente alors de la reproduire pour atteindre à sa perfection, pour revenir à un état primitif d'accord avec le monde. ... D'emblée le lieu dévoile la richesse de ses intentions et de ses formes, sa part essentielle d'utopie.“

božská jablka nesmrtelnosti nebo zahradě na dvoře fajáckého krále Alkina, v níž vládne věčné jaro.

Blízký i Dálný Východ mají starou a velmi osobitou tradici zahrad. Z perštiny pochází slovo „paradis“, původně ohrazená zahrada či ráj.⁴² Foucault považuje zahradu za dokonalý příklad heterotopie (viz dále) a charakterizuje symboliku formálně dokonalé perské zahrady:

Nezapomínejme, že v Orientu byla zahrada, onen úžasný výtvarný útvar nyní už tisíc let starý, plná velmi hlubokých a zdánlivě zvenčí vložených významů. Tradiční zahrada Peršanů byla posvátným prostorem, který měl spojit uvnitř svého obdélníku čtyři části, představující čtyři části světa, s prostorem ještě posvátnějším než všechny zbývající, který byl jako pupek, jako střed světa v jejich centru (zde býval bazén a vodní fontána); a v tomto prostoru, v tomto jakémsi zvláštním mikrokosmu, se měla setkat všechna vegetace zahrady. I koberce byly původně reprodukcemi zahrad (zahrada je koberec, na kterém je symbolicky v dokonalosti předveden celý svět, a koberec je jakási zahrada, která se může pohybovat z místa na místo) (Foucault 2003, s. 80-81).

Svou výraznou tradici v literatuře mají i zahrady čínské imitující a miniaturizující krajinu (viz *Sen v červeném domě* Cchao Süe-čchina či *Šest historií prchavého života* Šen Fua). S novodobými japonskými zahradami se setkáme v románu Michela Tourniera *Meteory* (1975), popřípadě v románu *Metafyzika trubek* (2000) Amélie Nothombové, kterému bude věnován prostor později.

⁴² Perské slovo „apiri-daeza“ znamená „sad obklopený zdí“, které hebrejščina užívá ve tvaru „pardes“ (kromě něj najdeme v Bibli také slovo „gan“ – „zahrada“). V řeckém překladu Starého zákona už nacházíme známé slovo „paradeisos“.

Eden

Tu uslyšeli hlas Hospodina procházejícího se po zahradě za denního vánku (Gn 3, 8).

Pro topos zahrady v západoevropské literatuře byl, je a zřejmě bude zásadní stvořitelský mýtus o zahradě Eden. Biblická rajská zahrada představuje jeden ze základních obrazů židokřesťanské kultury a mytologický, ale zejména teologický smysl příběhu zásadně určoval – a i v dnešní nenáboženské době stále určuje – hlubinné sebepojetí člověka. Kniha Genesis vypráví, kterak Bůh stvořil slovem svět z chaosu, dal mu tvar a řád. Stvořený svět (země, rostliny a živočichové) má smysl pouze ve vztahu k člověku, zatímco člověk jako takový byl stvořen pro Boha. Byl stvořen k obrazu Božímu, má v sobě tedy něco božského. Zároveň hierarchie Tvůrce a Stvořeného staví mezi Boha a člověka zásadní odlišnost. Člověk se s Bohem nemůže ztotožňovat a touha tento rozpor překonat se stane člověku osudnou. Původní ráj umístěný do zahrady Eden, ze které byl člověk vypuzen poté, co se vědomě přiklonil ke své individualitě a svobodně si zvolil neuposlechnout Božího rozkazu, je možné obrazně ztotožnit s plným, nerozděleným bytím, nezatíženým vlastním Já ani morálkou a z ní vyplývající odpovědností.

Popis rajské zahrady v biblickém textu je překvapivě stručný, nicméně významy jeho prostorovosti jsou stejně důležité jako jednotliví aktéři mýtu. Aby byla zahrada napájena, vychází z Edenu řeka, která se rozděluje na čtyři další toky. Voda a vláha později bude k rajskému prostoru neodmyslitelně patřit. Zahrada nemá, na rozdíl od pozdějších zobrazení rájů, explicitně vymezené hranice. Její ohrožení čeká uvnitř, doslova v centru.

A Hospodin Bůh vysadil zahradu v Edenu na východě a postavil tam člověka, kterého vytvořil. Hospodin Bůh dal vyrůst ze země všemu stromovi žádoucímu na pohled, s plody dobrými k jídlu, uprostřed

zahrady pak stromu života a stromu poznání dobrého a zlého (Gn 2, 8-9).

Uprostřed zahrady stojí dva významné stromy – strom poznání dobrého a zlého, jehož plody člověk nesmí jíst, a strom života, který by člověku zajišťoval nesmrtelnost. Plody prvního by z člověka učinily bytost rovnou Bohu a to by zcela narušilo panující řád, proto je prvním lidem zapovězen. Strom života je naopak odměnou člověku obcujícím s Bohem, první lidé se mohou živit jeho plody bez práce a námahy. Strom je symbolickým zmenšením ráje a i v jiných mytologiích najdeme osu světa ztotožněnou s posvátným stromem.

Zlo ztělesněné hadem svede první ženu k tomu, aby okusila zakázané ovoce a nabídla také prvnímu muži. Účinkem plodu se první lidé začnou stydět za svou nahotu, kterou předtím nevnímali, a ukryjí se. Rozkol, nazvaný později prvotním hříchem, vstupuje mezi člověka a Boha. Od této chvíle jsou v textu první lidé nazýváni jménem, mají tedy vlastní individualitu a vůli, kterou předtím nepotřebovali. Nejkrutější část Božího trestu spočívá v upření nesmrtelnosti.

I řekl Hospodin Bůh: „Teď je člověk jako jeden z nás, zná dobré i zlé. Nepřipustím, aby vztáhl ruku po stromu života, jedl a byl živ navěky.“ Proto jej Hospodin Bůh vyhnal ze zahrady v Eden, aby obdělával zemi, z níž byl vzat. Tak člověka zapudil. Východně od zahrady v Eden usadil cheruby s míhajícím se plamenným mečem, aby střežili cestu ke stromu života (Gn 3, 22-24).

Zatímco před pádem mohl žít člověk s Bohem v jednotě, nevědoucí a plný, po vyhnání z ráje je odsouzen k odlišnému a strastiplnému bytí – bytí určenému vlastním egem. Přítomné jsou i další aspekty: člověk se „pádem“ vytrhl ze samozřejmého běhu přírodních jevů a je vržen do *vita activa*, do frustrace pohlavního života, do lineárního času lidské smrtelnosti. Po

vypuzení zbývá nostalgie a touha po návratu zpět do ráje, který lidská imaginace umístila do vysněných zemí za hranice poznatelného světa. Psychoanalytik a jungián Mario Jacoby v knize *Touha po ráji* (1985)⁴³ pojednává o archetypu ráje tvořícím součást hlubinné vrstvy lidské psychiky, která se manifestuje jako iracionální touha po ideálním a rajském bytí.

Northrop Frye vidí v určitých motivech mýtu o vyhnání ze zahrady Eden sexuální významy.

V Genesis 2,9 jsou zmíněny dva stromy, strom života a zakázaný strom poznání dobra a zla. Metaforicky vzato to byl jeden a týž strom, a protože zakázaný strom má jasnou spojitost s objevem nám známé sexuální zkušenosti, strom života je jedním z mýtů takzvaného „ztraceného řádu“, který dává život způsobem, jaký je nám dnes nedosažitelný (Frye 2000, s. 176).

V náznaku je přítomná i sexuálního symbolika stvoření: zavlažením zahrady z prachu země povstane Adam, jakési spojení přírody (matky) a Boha (otce). Strom života lze považovat za pozitivní falický symbol (první lidé konzumují jeho plody nesmrtelnosti), zatímco had ztělesňuje falický symbol negativní (de facto přivádí první pár do namáhavého smrtelného života reprodukce skrze potomstvo). (Sexuální) spojení muže a ženy v uzavřené zahradě se bude v literatuře neustále vracet.

Vzhledem ke stručnému popisu Edenu v Genesis jsou mnohdy detailně rozvinuté a zažité představy o ráji dílem pozdější bohaté tradice. Nejsystematičtější studium historických představ o ráji, jehož praobraz nacházíme v Bibli, podal francouzský historik Jean Delumeau. Ve třech svazcích, z nichž první je dostupný v češtině⁴⁴, předkládá dějiny ráje. Mapuje

⁴³ JACOBY, Mario. *Touha po ráji: psychologická perspektiva archetypu ráje*. Vyd. 1. Brno: Emitos, 2011. Studie; 20. ISBN 978-80-87171-25-7.

⁴⁴ DELUMEAU, Jean. *Dějiny ráje. Zahrada rozkoše*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2003. Každodenní život; sv. 15. ISBN 80-7203-460-X.

v něm nesmírně bohaté prameny éry křesťanství, tedy od raného středověku až do 18. století.

John Vernon, o němž jsme se zmiňovali v souvislosti s tělesností, využívá metaforu (rajské) zahrady Eden, aby ukázal a popsal strukturu „bytí v zahradě“ typickou pro přírodní národy, děti a schizofreniky, v níž člověk prožívá jednotu své zkušenosti jako protiklad vůči atomizující a rozdělující zkušenosti „bytí v mapě“ typického pro západní kulturu. Všimá si, že ve stvořitelských mýtech primitivních národů dochází vždy k rozkolu, k narušení panujícího souladu. „Stvoření je vždy ‚pádem‘ z celistvosti, rozdělení a odloučení“ (Vernon 1973, s. 3).⁴⁵ Mytické a rudimentární formy vědomí vždy obsahují syntetický aspekt předcházející formální vědění. Na příkladu vyhnání Adama a Evy z Edenu demonstruje strukturu vývoje od primitivního (myticko-náboženského) člověka k modernímu (filozoficko-vědeckému) člověku, tedy přechod od bytí v zahradě k bytí v mapě.

Zatímco strom života symbolizuje okamžité uspokojení potřeb, popřípadě jejich absenci, strom poznání dobrého a zlého je pomyslnou vstupenkou do světa mapy vně zahrady. V Edenu žili Adam s Evou v intimním a „tekutém“ prostředí a účastnili se na všech životních formách, jejich zkušenost byla totální. Zatímco v zahradě jsou předměty magické a posvátné, v mapě jsou inertní a vymezené pouze svým účelem; čas je v zahradě dynamický a kvalitativní, zatímco v mapě je spacializovaný a kvantifikovaný; prostor v zahradě umožňuje vzájemnému vztahování předmětů mezi sebou, je dynamický a vázaný na tělo, v mapě je zvýznamněn prostor sám o sobě, jako médium, v němž se rozprostírají předměty, jako nádoba předcházející věcem, které obsahuje.

⁴⁵ „Creation is always a ‚fall‘ from wholeness, a separation, a dividing.“

Zahrada filozofů

Už ve starověkém Řecku získává zahrada novou funkci, která se sporadicky vrací do literatury i později: stává se místem filozofického přemítání. Uzavřenost a vertikálnost jsou příhodné prostorové vlastnosti pro kontemplaci – ať už filozofickou nebo později náboženskou. Po platónské akademii se proslavila zahrada Epikurova (založená 307 př. Kr.), o níž hovoří Eugen Fink v krátké esejí⁴⁶. Lidská situace se podobá pobývání v zahradě, protože se skládá ze tří neoddělitelných složek: (1) filozofie, myšlení, lidské invence a snahy o zušlechtění přírody, (2) přírody a jejích zákonů a (3) krásna. „Zahrada je cele přírodou, tj. bytím o sobě, je cele lidským artefaktem, tj. něčím námi vytvořeným a pro nás jsoucím, a je cele oblastí zjevující krásy“ (Fink 1992, s. 39). Pro epikurejce byla zahrada nejen prostředím k přemýšlení, ale především zhmotňovala určitý filozofický pohled na svět; aby člověk mohl regulovat vyváženost zmíněných složek, musí setrvat v nerušitelnosti „zahrazen“ v zahradě.

Návrat uzavřených zahrad filozofů se vrací v době humanismu jako světská kontemplativní varianta řeholního života, jako tzv. otium. Renesanční učenci navazují na římskou tradici a vyhledávají místo vzdálené městskému ruchu, místo usebrání a příznivé samoty. V moderní literatuře je tento filozofický rozměr zahrady naplňován skrze zkušenost bez Já – zkušenost mystickou a iniciační (např. román *Palomar* Itala Calvina z roku 1983).

Locus amoenus

... „zahradní“ charakter některých význačných typů krajiny přítomných v literatuře a později v malířství: Arkádie i jiná idylická

⁴⁶ FINK, Eugen. Zahrada Epikurova. In: *Oáza štěstí*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1992. Váhy; sv. 6. s. 35-56. ISBN 80-204-0224-1.

topoi či ideální krajiny sdílejí se zahradou řadu podstatných rysů. Vedle „háje“, tedy ideálního lesa, se v literatuře už od antiky objevuje poetická figura „líbezného místa“ (*locus amoenus*), která přechází i do básnického popisu zahrad.⁴⁷

Líčení bujných a přívětivých koutů přírody přešlo v helénském období do svébytného žánru idyl, jejichž původcem byl Theokritos. Ten v nich paradoxně transponoval krajinu pusté řecké Arkádie do krajiny kvetoucích sicilských luk. Už antická tradice převzala z Theokrita tematiku pastýřského života. Žánr pastýřské idyly pak proslavil v Římě svými *Bukolikami* (39 př. Kr.) Vergilius. E. R. Curtius (1948) dokládá, jakým způsobem se právě prostřednictvím Vergilia přejímal a vyvíjel topos líbezného místa ve středověku. Nejčastěji šlo o místo ideální (tedy nereálné) krajiny s ustálenými prvky: ptáky, hájem, vánkem, stínem, pramenem vody a květinami. Na rozdíl od zahrady nebylo takové místo určeno k užitku, nýbrž pouze pro potěchu, pro „bukolickou zahálku“ a k básnickým soubojům mezi pastýři. V pozdější tradici se nabalují motivy erotické. Z řeckého románu přešel *locus amoenus* až do středověkého básnictví, v němž se ustálené prvky popisu rozhojňují, a dále do barokního bukolického románu (*L'Astrée* od Honoré d'Urfé, 1607). Vyskytuje se i v pozdějších topografických popisech krajin (například některé pasáže z Balbínova popisu poutního místa v *Diva Turzanensis* z roku 1658).

Obnovený zájem o *locus amoenus* a jeho antické kořeny se objevuje v přechodovém období mezi klasicismem a preromantismem v tzv. deskriptivní poezii⁴⁸, která netvoří kompaktní historický proud, nýbrž je definována určitými poetickými prvky. Charakterizuje ji tzv. ekfráze, tedy

⁴⁷ STIBRAL, Karel, DADEJÍK, Ondřej a STANĚK, Jan. Zahrada – mezi přirozeností a umělostí. In: STIBRAL, Karel, ed., DADEJÍK, Ondřej, ed. a STANĚK, Jan, ed. *Zahrada: přirozenost a umělost: (krása, krajina, příroda IV)*. 1. vyd. Praha: Dokořán, 2012. s. 15. ISBN 978-80-7363-431-5.

⁴⁸ HRABATA, Zdeněk a PROCHÁZKA, Martin. Deskriptivní poezie – žánry, diskursy, reprezentace. K problému heterogenosti (nejen) v preromantismu. *Svět literatury*. 2003, **26-27**, 7-38.

vizualizace líbezného místa pomocí jazyka, jejímž cílem je vyvolat emocionální účinek. Pastorální život venkovského locus amoenus je zasazen do zlatého věku, v němž antičtí bohové a nymfy dělají stafáž a mezi pastýři a pastýřkami panují ideální milostné vztahy, ale i smrt a odmítnutí. Žánry deskriptivní poezie – idyla a ekloga – ústí ve svém důsledku do romantického postoje k přírodě.

Středověký hortus conclusus

Středověk zvýznamnil uzavřenost zahrady, tedy jeden z jejích konstitutivních prostorových prvků, jak je známe dnes.⁴⁹ Jak už bylo řečeno, slovo „paradis“ podle etymologie původně znamenalo ohraničený sad a koneckonců české slovo „zahrada“ také označovalo ohrazený, chráněný prostor. Hranice zahradu oddělují od okolní krajiny spolu, s níž se zahrada otevírá obloze. Z toho pramení paradoxní pozice člověka v zahradě, který se nachází uvnitř a venku zároveň. Uzavřenost zahrady však bude vždy znamenat izolovanost a ochranu před nebezpečím společnosti i přírody.

Zahrada jakožto zmenšený ráj byla nejen součástí středověkých výtvarných a literárních alegorií, ale také architektonickým prvkem v kláštorech budovaných kolem tzv. rajské zahrady, v jejímž středu se obvykle nacházela studna – pramen života. Toto líbezné místo bylo určeno k usebrání a modlitbě a zapovězeno laikům. Uzavřená zahrada izolovala řeholníky od světa špatnosti a hříchu. Spojení „hortus conclusus“ pochází z Písně písní, z níž přebírá i zásadní dvojznačnost: jde o skladbu milostnou, snad svatební, kterou však pozdější křesťanská tradice interpretovala výhradně duchovně a teologicky. Uzavřená zahrada tu symbolizuje panenskou nevěstu:

⁴⁹ Román *Zahrada bez hranic* (1995) Lídie Jorgeové pracuje s touto ustálenou vlastností zahrady. Zahrada-Lisabon představuje chaotickou postmoderní společnost, která nemá žádné pomyslné limity. Na jejím území je všechno dovoleno a identitu je třeba pracně hledat.

Zahrada uzavřená jsi, sestro má, nevěsto, uzavřený val, zapečetěný pramen (Pís 4, 12).

Středověk zcela vytlačil erotický náboj uzavřené zahrady z Písně písní: ženich a nevěsta byli ztotožněni s Kristem a jeho milenkou církví (respektive lidskou duší).

Milostný význam uzavřené zahrady z Písně písní zcela sublimoval do svého opaku – panenství a neposkvrněnosti Panny Marie. Zahrada se stala výhradním mariánským symbolem, o čemž svědčí slavné středověké malby madon v zahradě obehnané vysokou zdí (např. Zvěstování, Panna Maria s jednorožcem). Julius Zeyer v apokryfní legendě o životě Panny Marie *Zahrada mariánská* (1903) aktualizoval mariánský topos zahrady, kterým záramoval metaforicky i fyzicky celý její život. Panenskost symbolizovaná uzavřenou zahradou byla i příznakem lidského bytí před pádem, neboť obrazy panenských madon v zahradě mnohdy symbolicky zpodobňují člověka v zahradě Eden a had v podobě draka na nich bývá spoután.

Duchovní středověká poezie má svůj protipól ve světské kurtoazní lyrice zdůrazňující naopak milostné motivy spojené s uzavřenou zahradou. V *Románu o růži* se duchovní i erotický význam toposu zajímavě prolínají ve snovém vyprávění o mladíkovi zamilovaném do růže, který je zasvěcen do tajů milostného citu. Zahrada tu je zároveň alegorickou zahradou-světlem (předznamenává žánr „divadlo světa“), v němž mladíkova cesta symbolizuje životní pout' člověka.

Tradice kurtoazní lásky, která různými způsoby podvrací dominující křesťanskou věrouku, je příkladem toho, jak zahrady a jejich

symbolika často prostředkovaly neortodoxní, nebo dokonce podvratné významy (McIntosh 2005, s. 50).⁵⁰

Raný novověk

Jak uvádí Jean Delumeau, středověký duchovní náboj zahrady mizí kolem roku 1550 – pak je stále častěji obývána milenci a filozofy. Nová humanistická učenost, vybavená znalostí biblických jazyků a novými geografickými poznatky, razí intelektuálnější a objektivnější přístup k exegezi Bible. Vyvrací středověké fantaskní představy o ráji a pomalu ztrácí víru ve fyzickou existenci zahrady Eden. Čím víc je představa ráje podrobována racionální korekci, tím víc o něm sní básníci. Příznačně se proto vynořují nové evokace zlatého věku (viz Kolumbovy dopisy z Karibiku), utopické projekty, pastýřské idyly Arkádie (z obávaného středověkého lesa, který může zvládnout pouze rytíř nebo poustevník, se stává krajinná idyla háje) apod. Renesance, zejména italská, přinesla vlnu zájmu o spektakulární zahrady, které i pod vlivem Orientu skýtalý důmyslné mechanické prvky, sochy, vodotrysky nebo umělé jeskyně.

Ztrátu duchovní aureoly zahrady a rozvinutí milostného a erotického potenciálu (v náznaku přítomného už v biblickém mýtu o Edenu a otevřeně v Písni písní) reprezentuje Povídka kupcova z Chaucerových *Canterburských povídek*, v níž zahrada nepochybně symbolizuje lůno manželky, k němuž má mít klíč pouze manžel. I přítomnost nadpřirozeného páru krále a královny víl v zahradě naznačuje, že ve světské literatuře dominuje toposu milostné spojení muže a ženy. Erotický akcent renesanční zahrady úzce souvisí i s oslavou plodnosti.

⁵⁰ „The courtly love tradition, which in many ways ran counter to the mainstream of Christian orthodoxy, is one example of how gardens and garden symbolism were often the vehicle for unorthodox or even subversive currents.“

Duchovní traktátová literatura stále pokračuje ve středověké linii, v níž je zahrada spojována s panenstvím. Publikace *Nádoby mdlé, hlavy nemající? Diskursy panenství a vdovství v české literatuře raného novověku*⁵¹ obsahuje novodobé vydání pěti mravoličných traktátů na téma panenství a vdovství s odbornými studiemi a komentáři. Zcela příznačně jsou z nich dva texty vystavěny na metafoře zahrady. Lukáš Martinovský ve spisu *Křesťanských pobožných panen věnček poctivosti* (1581) pracuje se základní metaforou panenského věnce, z nějž každá květina představuje jednu ctnost. Zahrada, z níž se květiny trhají, je církev; ta má tři záhony: jeden představuje přirozenost (kterou ďábel pokazil, Duch Svatý však napravil), druhý je Písmo svaté a slovo a třetí příklady ctnostných panen z Bible i antické klasiky. *Zahrada panenská* (1630) Daniela Hussonia Pacovského představuje v podstatě soubor legend o svatých pannách a panicích. Stále však rozvíjí metaforu zahrady panenství (červené růže značí mučednictví, fialky pokoru svatých uctívačů apod.). Nejkrásnější je podle něj zahrada panenská, která je uzavřená (sic!) a charakterizují ji bílé lilie. Třebaže oba autoři rozpracovávají zahradu jako metaforu panenství pro didaktické účely, racionálně a systematicky, zahrada stále zůstává spojena s ženskou sexualitou (v tomto případě s jejím popřením).

Sedmnácté a osmnácté století

Dovolíme-li si určitou generalizaci, lze říct, že sedmnácté století bylo fascinováno kultivačními možnostmi toposu zahrady. Stvořitelský mýtus o zahradě Eden má aspekt, který není na první pohled zřejmý: je-li Eden kvintesencí božího umění, člověk v zahradě přebírá, replikuje práci Boha a (s)tvoření. Člověk je vsazen do zahrady, aby množil její krásu, kultivoval

⁵¹ RATAJOVÁ, Jana, ed. a STORCHOVÁ, Lucie, ed. *Nádoby mdlé, hlavy nemající?: diskursy panenství a vdovství v české literatuře raného novověku*. Vyd. 1. Praha: Scriptorium, 2008. ISBN 978-80-86197-95-1.

přírodu tak, aby nesla plody a zároveň o ni pečoval. Do popředí se tak dostává technická stránka kultivace.⁵² V sedmnáctém století dochází k rozvoji tzv. umění zahrad vřazeného mezi výtvarné disciplíny. Vznikají manýristické labyrintické zahrady, v nichž se projevuje důvtip autora kopírující důvtip božího stvoření:

[Zahrady] přitahují společnost světskou, stejně jako duchovní. Velký zájem o zahrady a botaniku můžeme pozorovat u jezuitů, kteří byli tvůrci mnoha důmyslných zahradních návrhů s alegorickými významy a zároveň sběrateli a pěstiteli rozmanitých rostlin (Malura 2012, s. 74).

Zahrada znovu skýtá prostor pro etické vzdělávání, modlitby a meditace – pro to „vzdálit se světu a ponořit se do vlastního nitra a přemýšlet např. o dokonalosti božího stvoření“ (Malura 2012, s. 75).

V duchovní literatuře se ustaluje metaforické označení „zahrádka duše“ pro modlitební knihy. V době baroka se tento původně exkluzivní žánr rozšířil mezi nejširší vrstvy a modlitební knížky se staly předmětem denní potřeby. Hortulus animae, neboli „zahrádka duše“, je obecný název pro celou skupinu modlitebních knih různě vydávaných a upravovaných, ale za nejvýznamnější dílo je považováno české vydání modlitební knihy *Velká štěpná zahrada* Martin z Kochemu (1742). Jan Kvapil ukazuje ve své studii o modlitebních knihách v baroku⁵³, proč byly nazývány zahradami: duše, stejně jako zahrada, potřebuje kultivovat a obdělávat modlitbou, aby nesla plody.

V 18. století začíná být artificialita zahrad kompenzována důrazem na součinnost lidského a přírodního tvůrčího elementu. Jacques Delille ve

⁵² Na tomto místě nelze nezmínit Čapkovu sbírku fejetonů *Zahradníkův rok* (1929), v níž idea kultivace zahrady má být okouzující metaforou kultivace lidského života.

⁵³ KVAPIL, Jan. *Ze zahrádky do zahrady, aneb, Od Hortulu animae k Štěpné zahradě Martina z Kochemu: utváření modlitební knihy barokního typu*. Vyd. 1. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně, 2001. Acta Universitatis Purkynianae; 69. ISBN 80-7044-356-1.

veršované skladbě *Zahrady aneb umění jak zkrášlovat krajiny* (1782)⁵⁴ pojednává o vytváření zahrad ještě jako o umění, „art“ v klasickém smyslu řemeslného umění: mají se líbit a být užitečné. Delille požaduje, aby kulturní/kultivační složka kooperovala s přírodou, jejíž přirozenou krásu má rozhojnit. Pravidelným francouzským parkům vyčítá jejich umělost, anglickým zase přílišnou divokost. Johann Quirin Jahn v příspěvku pro časopis *Apollo* s názvem *City při návštěvě krásnodvorské zahrady* (1797)⁵⁵ popisuje, jak v něm čtyřhodinová procházka zámeckým parkem v Krásném Dvoře vyvolala ušlechtilé myšlenky. Krása parku pramenila z kongeniální souhry umělé a umělecké práce a přírodní činnosti.

Rousseau

Všechno jest dobré, jak to vyšlo z rukou Původce světa; vše kazí se pod rukama lidskýma.⁵⁶

Zatímco se v 18. století (rajská) zahrada definitivně odpoutala od náboženského významu, zrodil se ve stejném období preromantický obdiv vůči čistotě přírody a přirozenosti. Jean Jacques Rousseau zformuloval vlivný názor, že je třeba uvažovat o nápravě společenského stavu, do něhož člověk spadl a který na něj v důsledku působí rozkladně. Rousseau vyslovuje filozofickou hypotézu o přirozeném stavu stojícím v opozici ke stavu společenskému. Ve spisu *O původu nerovnosti mezi lidmi* (1755) aktualizuje mýtus o zlatém věku, kdy žilo primitivní lidstvo uprostřed štědré přírody.

⁵⁴ Více o této skladbě viz HRABATA, Zdeněk a PROCHÁZKA, Martin. Deskriptivní poezie – žánry, diskursy, reprezentace. K problému heterogenosti (nejen) v preromantismu. *Svět literatury*. 2003, **26-27**, 7-38.

⁵⁵ QUIRIN JAHN, Johann. City při návštěvě krásnodvorské zahrady. In: LORENZOVÁ, Helena. *Hra na krásný život: estetika v českých zemích mezi lety 1760-1860*. 1. vyd. Praha: KLP, 2005. s. 51-64. ISBN 80-86791-29-7.

⁵⁶ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emil, čili, O vychování*. Vyd. 2., opr. a dopl. Přerov: Nákladem Fr. Bayera a Boh. Smutného, 1907. Bayerova bibliotéka paedagogických klassiků českých i cizích; dílo 9. s. 49.

Člověk se řídil svými instinkty a dokázal s jejich pomocí přežít. V okamžiku, kdy se obrátil pro pomoc k jinému člověku, objevila se na světě nerovnost, průvodní jev zkažené civilizace. Ve zřejmé korelaci s tím ve spisu *Emil, čili o výchově* (1762) převratným způsobem nově definuje požadavky přirozené výchovy. Dětství je tu nově viděno jako svébytné období, kdy se člověk nachází v původním nezdeformovaném stavu přirozenosti, stavu ne nepodobném „ušlechtilému divochovi“. Požadavek nedeformující kultivace lidské přirozenosti se odráží i v Rousseauově umělecké tvorbě. Ve čtvrté knize epistolárního románu *Nová Heloisa* (1761) se dokonce objevuje zcela nový a příznačný typ zahrady pojmenované, jak jinak, nebiblicky – Elysium. Heloisa proměnila kousek od domu sad v zahradu. Novost její koncepce spočívá v tom, že je zahrada ponechána přírodě; byť kultivována, práce lidské ruky není na první pohled patrná.

V 19. století nacházíme nové kulturně závazné funkce zahrady jen sporadicky. Zahrady často podléhají panujícímu kulturnímu paradigmatu: v literatuře se objevují zahrady romantické (Georgie Sandová, François René de Chateaubriand), biedermeierovské (Stifterovo *Pozdní léto*), dekadentní zahrady zpodobující jakýsi inverzní ráj plný přebujelé přírody a hniloby (Jean Lorrain), impresionistické (*Zahrady v Kew* Virginie Woolfové) atd.

Stále se vracejí funkce toposu v různých aktualizovaných podobách přítomné v jeho dlouhé literární historii, ve 20. století je to zejména výrazná milostná funkce (viz Ramuzův román *Adam a Eva* nebo Hemingwayova *Zahrada Eden*). Doklad postmoderního odpoutání od základní funkce zahrady, tedy toho, že ztělesňuje prvopočáteční prostor, jakési mateřské lůno, lidstva, podává Michel Foucault. Považuje zahradu za reprezentativní případ tzv. heterotopií⁵⁷, „jiných míst“ vymezujících se vůči ostatním místům tím, že „zpochybňují, neutralizují nebo převracejí soubor vztahů, které označují,

⁵⁷ FOUCAULT, Michel. O jiných prostorech. In: *Myšlení vnějšku*. Vyd. 2. Praha: Herrmann & synové, 2003. s. 71-86. ISBN 80-239-2454-0.

zrcadlí nebo reflektují“ (Foucault 2003, s. 75). Jiná místa jsou v našem světě častá a objevují se napříč kulturami, ale určitým způsobem do běžného světa nepatří. Jde o privilegovaná, posvátná nebo zapovězená místa „nikde“ rezervovaná pro „kritické“ jednotlivce. Dokonalým příkladem heterotopie je loď, hřbitov, nevěstinec, „ale snad nejstarším příkladem těchto heterotopií, které na sebe berou podobu navzájem si odporujících míst, je zahrada“ (Foucault 2003, s. 80). Gérard Desnoyers⁵⁸ kongeniálně v zahradě spatřuje místo bez místa, místo přechodové a pomezí, mezi světlem a temnotou, životem a smrtí. Místo snu a snění na hranici světa, které ukrývá nějaké tajemství. Ve 20. století tak nabývá topos zahrady ambivalentnosti, kterou předchází tradice nezná.

Domníváme se, že toposu zahrady přece jen přibyla nová funkce: spolu s nástupem dětství v literatuře se už v 19. století objevuje obraz zahrady dětství. Než přistoupíme k interpretaci románů dětství a bližší analýze vztahu mezi dětskou postavou a prostorem v literatuře 20. století, provedme malou rekapitulaci. I do těchto textů si totiž s sebou topos zahrady přináší své tradiční významy a funkce, o nichž jsme se zmínili v této kapitole: dynamický poměr mezi umělostí a přirozeností, kulturou a přírodou, v němž je umístěn člověk, intence učinit z ní ráj v náboženském nebo utopickém slova smyslu nebo místo kontemplace a filozofického usebrání jako předpokladu iniciace. Zahradu jakožto prostor kultivace země doprovází stvořitelský étos, který se metaforicky přenáší na oblast duševní a duchovní – zahrada je místem kultivaci (dětské) duše. V neposlední řadě zahrada tradičně symbolizuje sexualitu. Krása a blízkost zemi (srov. s archetypem matky) zvýznamňuje její ženskou plodivost. Po celý středověk a v raném novověku se v duchovní literatuře a umění pojí zahrada s panenstvím, v literatuře světské s kurtoazní

⁵⁸ DESNOYERS, Gérard. *Le jardin, terre de rêve en suspens entre terre et ciel: ou la source, le mont, l'arbre et l'oiseau (serpent)*. Clamecy: myrobolan éditions, 2015. ISBN 978-2-9517850-2-1.

láskou a milostným spojením. Oba motivické komplexy však představují dvě strany téže mince.

DRUHÁ ČÁST

4 POZNÁMKY K DĚTSKÉ POSTAVĚ VE 20. STOLETÍ

Jungův archetyp dítěte

Přesvědčení, že dětství zůstává součástí člověka po celý život a že tvoří jakousi univerzální psychologickou konstantu, zformuloval ze svého hlubinně psychologického hlediska Carl Gustav Jung. V roce 1940 publikoval text, který je v češtině dostupný pod názvem *Psychologie archetypu dítěte*⁵⁹. Archetyp je v Jungově pojetí pojmově nepopsatelný zděděný strukturální prvek hluboce zakořeněný v kolektivním nevědomí, které představuje protipól individuálního vědomí jednotlivce. Jung odkazuje na staré mýty a mytologii primitivních národů, ale i na středověká vidění a různé mystické proudy, v nichž se symboly archetypu dítěte objevují.

Tvrzení, že motiv dítěte je zbytek vzpomínky na vlastní dětství, a podobná vysvětlení se otázce pouze vyhýbají. Kdybychom takovou větu lehce pozměnili a řekli, že motiv dítěte je obraz jistých věcí z našeho dětství, které jsme zapomněli, pak bychom byli pravdě blíže. Ježto je však archetyp vždy obraz patřící celému lidstvu a nikoli pouze jedinci, mohli bychom to lépe říci takto: *Motiv dítěte představuje předvědomý aspekt dětství kolektivní duše* (Jung 1997, s. 242).

Podle Junga má archetyp dítěte především jednotící potenciál, a to na několika rovinách. Díky božskému a spasitelskému charakteru dokáže syntetizovat vědomé a nevědomé obsahy, čímž pomáhá dosažení celistvosti

⁵⁹ JUNG, Carl Gustav. Psychologie archetypu dítěte. In: JUNG, Carl Gustav, PLOCEK, Karel, ed. a BARZ, Helmut, ed. *Archetypy a nevědomí*. Vyd. 1. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997. Výbor z díla C. G. Junga; sv. 2. s. 227-264. ISBN 80-85880-11-3.

bytostného Já. Symbolizuje „touhu uskutečnit se“ (Jung 1997, s. 251). Dítě-bůh nebo dítě-hrdina v mýtech opisuje symbolickou cestu individuace – nejen cestu od kořenů kolektivního nevědomí k jedinečnosti vědomých obsahů, ale zejména k jejich kýžené kooperaci. Archetypální děti z mýtů jsou zrozeny zázračně, odhozeny a opuštěny a toto odloučení od vlastních kořenů je nutnou podmínkou jejich samostatnosti. Archetyp má zásadně paradoxní charakter: opuštěné dítě je bezmocné, zároveň dokáže být nepřemožitelné – vítězí nad obludou. Nutné a dočasné vítězství vědomí nad nevědomím se odráží v tom, že dítě přináší atributy kultury, např. oheň. Dalším projevem sjednocovacího potenciálu archetypu je bisexualita a hermafroditismus, konstruktivně slučující rysy animy a anima v dokonalé jednotě. Archetyp dítěte směřuje k integraci původní celistvosti bytostného Já, které ještě nerozlišovalo subjekt od objektu, sebe od světa.

V závěru pojednání shrnuje Jung vlastnosti archetypu dítěte, které se kromě mýtů často objevují i v nevědomých projevech kultury:

„Dítě“ je to, co je opuštěno a vydáno napospas a zároveň božsky mocné; nepatrný, pochybný počátek a triumfální konec. „Věčné dítě“ v člověku je nepopsatelná zkušenost, nepřizpůsobenost, nevýhoda i božský prerogativ; je to cosi nezvažitelného, co tvoří konečnou hodnotu nebo bezcennost osobnosti (Jung 1997, s. 260).

Nevědomí

„Život je tak poutí, poutí z nevědomého Bytí, k vědomému Já, touhou k opětnému návratu k nevědomému Bytí, k celistvosti poznání“ (Prokešová 2011, s. 140). Neopomenutelný rozměr dětské postavy v literatuře představuje nevědomé, pojmově nereflektované prožívání světa, které často doprovází i chybějící nebo se teprve formující Já. Jacoby hovoří o „předvědomém stavu, kdy ještě nedošlo k aktivaci já coby centra lidského vědomí“ (Jacoby 2011, s.

14). Jung tvrdí, že „fenomenologie narození ‚dítěte‘ ukazuje vždy k původnímu psychologickému stavu nepoznávání, tedy temnoty nebo šera, nerozlišování mezi subjektem a objektem, nevědomé totožnosti člověka a světa“ (Jung 1997, s. 252). Pro uměleckou literaturu to má závažnou přitažlivost a interpretace v tomto ohledu mnoho dluží metodám a poznatkům hlubinné psychologie. Fiktivní dětství, a to zdůrazněme, je konstruktem, který předpojmové vnímání světa zprostředkovává ostatním dospělým skrze pojmy.

Miriam Prokešová vidí v nereflektovaném prožívání světa těžiště dětství. Její výklad – který by namnoze snesl kritiku – de facto staví na zmiňované analogii mezi ontogenezí a fylogenezí: „Z hlediska ontogenetického je mytickým člověkem dítě“ (Prokešová 2011, s. 53). Předškolní věk odpovídá době mýtů, mladší školní věk objevování Logu, v němž dítě poznává řád a smysl světa prostřednictvím pojmů (a v důsledku toho přestává být svět bezpečným). Následuje období osvojování mravních principů Theos a po něm období Mechanos charakterizující dospělost a její analytické uchopování světa.

Nostalgie

Reinhard Kuhn hovoří ve své monografii *Corruption in Paradise* (1982)⁶⁰ o nostalgii dětství, kterou literatura účinně prostředkuje. Literární vědci zabývající se dětstvím ji svorně označují za hlavní motivaci, z níž pramení umělecké zpřítomňování tohoto období. Je stereotypně vnímáno coby ztracený šťastný věk a protipól šedé přítomnosti. Iracionalita tohoto přesvědčení je frapantní: z psychoterapeutické oblasti je známo, že mnohá dětství naplňují úzkosti a běsy a často bývají i prosta bájně nevinnosti.

⁶⁰ KUHN, Reinhard. *Corruption in Paradise: The Child in Western Literature*. Hanover, N. H.: Published for Brown University Press by University Press of New England, c1982. ISBN 978-0-87451-235-9.

Hledáme také ten ráj, který v podstatě nikdy (a nikde) nebyl, který je jen pouhou zidealizovanou vzpomínkou. Protože dětství v podstatě není oním rájem, který hledáme. Hledáme svůj sen, svou představu, svou iluzi, která nám pomáhá žít, ale která nemusela být skutečností (Prokešová 2011, s. 305).

Psychoanalytik Mario Jacoby v knize *Touha po ráji* (1985)⁶¹ nachází archetypální paralelu mezi prvním rokem života dítěte a rájem. Popisuje psychickou potřebu rajske harmonie obecně ztotožňovanou s dětstvím a iracionální nostalgii – regresivní a utopickou touhu po ráji. Ta je podle jeho názoru neasimilovaným „vyhnáním“ z dětství. Je-li nadto přítomnost vnímána disharmonicky, touha po regresi a návratu do ráje je silnější.

Zapomnětlivost ohledně vlastního dětství je v odborné psychologické literatuře popsána jako dětská amnézie. Kuhn cituje výsledky studie, z níž vysvítá, že dospělý člověk si z období do tří let věku pamatuje pouze sporadické epizody s pozitivními konotacemi. Naproti tomu dítě mezi třetím a devátým rokem je schopné se rozpomenout na to, co se dělo první tři roky jeho života, ale má to spojeno s negativními emocemi. Od tří let začíná fungovat autobiografická paměť, od níž se odvíjí budování životního příběhu. Americký filozof Gareth B. Mathews⁶² si klade otázku, jsme-li – vzhledem k dětské amnézii – po celý život stejným člověkem. Co dělá identitu identitou, pakliže si nepamatujeme značnou část svého života, existuje nějaká linie spojující dětství a dospělost? Dochází k závěru, že paměť nemá takovou kontinuitu, abychom se mohli považovat za stejnou osobu, zůstáváme však stejnou bytostí.

Susan Honeymanová píše ve svém článku o dětských prostorech v literatuře, že „dětství je fenomenologicky i geograficky nedostupné“ (Honeymanová 2001, s. 122).⁶³ Zamýšlí se nad tím, proč dospělí vůbec

⁶¹ JACOBY, Mario. *Touha po ráji: psychologická perspektiva archetypu ráje*. Vyd. 1. Brno: Emitos, 2011. Studie; 20. ISBN 978-80-87171-25-7.

⁶² MATTHEWS, Gareth B. *The philosophy of childhood*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, ©1994. ISBN 0-674-66480-9.

⁶³ „Childhood is inaccessible phenomenologically and geographically.“

(magické) prostory dětství vytvářejí, a je přesvědčená, že jsou nevědomě nesení touhou uniknout skutečnému, civilizovanému světu. Přestože jsou „nejčastějšími prostory úniku zahrada nebo vzdálený ostrov, mají všechny tyto prostory dětství společný rys – jsou přísně zapovězené a nepřístupné dospělým“ (Honeymanová 2001, s. 117).⁶⁴ Vzhledem k tomu, že prostory, kam mají dospělí vstup zakázán, plodí jejich dospělá imaginace, domnívá se Honeymanová, že paradoxně touží být do těchto prostorů dětství pozváni a přijati.

Autoři, kteří idealizují prostory dětství, reagují na tutéž neukojitelnou potřebu překlenout propast mezi dětskou a dospělou subjektivitou. Za touto potřebou stojí předpoklad, že dětství by mohlo poskytnout totalizující prostor, jen kdybychom ho mohli znovu získat (Honeymanová 2001, s. 121).⁶⁵

Romantické dítě

Jak bylo naznačeno v úvodní kapitole, dětská postava nebyla v západoevropské literatuře a kultuře vůbec po dlouhou dobu přítomná. Zásadní objev historika Philippa Arièse⁶⁶ spočívá v myšlence, že specifičnost dětství byla kulturně „objevena“ poměrně pozdě – na přelomu 17. a 18. století a s prudkou rychlostí exploatována během 18. století. V literatuře druhé poloviny 18. století začíná postava dítěte rezonovat s preromantickým kultem citovosti. Honeymanová vysvětluje, z čeho vyrůstají literární prostory dětství současnosti: „Většina přívětivých prostorů dětství navazuje na novověkou tradici pastorály idealizující a (paradoxně) romantizující divokou přírodu

⁶⁴ „The most common escapes are the garden or the remote island, but all these childhood spaces share one quality – they are clearly bound and inaccessible to adults.“

⁶⁵ „Writers who turn to idealizing childhood spaces are responding to the same impossible need, that is, to bridge a gap between child and adult subjectivities. Behind this need lies the assumption that childhood offers totalizing spaces, if only we could regain them.“

⁶⁶ ARIÈS, Philippe. *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Paris: Seuil, 1973. L'Univers historique. ISBN 2-02-002676-7.

coby bezpečné útočiště pro ty, kteří jsou unavení nároky civilizace, a pokračuje v ní“ (Honeymanová 2001, s. 117).⁶⁷ Bachtin podobně tvrdí, že „právě z idyl pronikly děti, ještě obklopené idylickou atmosférou, původně do románu“ (Bachtin 1980, s. 350). Frekvence obrazu dítěte v poezii roste a nabývá nových významů. Dítě tu ještě nemá dostatečný prostor k sebevyjádření, není živoucí a komplexní postavou, ale funguje (podobně jako jiné romantické koncepty) jako abstraktní idea, symbol a zástupný znak.

Některé Rousseauovy myšlenky (například, že dětská přirozenost je neposkvrněná ve společenském i teologickém smyslu slova, že ideálním prostředím výchovy je příroda a že je třeba ocenit dětskou citovost a jinakost) i básnický odkaz preromantiků zafixovaly určitý obraz romantického dětství, abstraktní konstrukt, který rezonoval s touhou po jinakosti, výlučnosti a čisté citovosti. Rousseau v dítěti oslavoval přirozenost, Blake božství, Wordsworth mystický svazek s přírodou a Coleridge imaginativnost. Romantické dětství je idealizované a představuje transcendentální prostor nepřístupný dospělým.

Díky romantické tradici se idylická nevinnost dětství v literatuře stává normou přinejmenším na dalších sto let a stojí v samém základu romantického postoje, pro nějž představuje dítě utopický projekt plného a nevinného bytí. Dítě je pojímáno jako symbol zosobněného dobra obklopeného zkaženým světem, má božské kořeny a ulpívá na něm posvátnost počátku. Románová tvorba 19. století pak navazuje na pojetí dítěte, které nastolil romantismus a které postupně začnou nahlodávat nově vznikající vědy jako psychologie, popř. psychoanalýza konce století. Dítě jako romantický symbol figuruje v poezii (zejména anglické) zhruba do třicátých let 19. století a pak přechází do viktoriánského románu usilujícího i o realističnost a věrohodnost obrazu. Množství sekundární literatury k tématu je nepřehledné. Ann Wierda

⁶⁷ „Most friendly childhood spaces draw from and continue the pastoral tradition of modernity, which idealizes and romanticizes the wild (ironically) as a safe retreat for those weary of civilized constraints.“

Rowlandová (2012)⁶⁸, zabývající se funkcí dětství v anglické romantické literatuře, hovoří dokonce o její infantilizaci. Nástup dítěte vysvětluje specifickou historickou konstelací a mluví o jeho objevení nebo vynalezení.

Historie dětství zpravidla popisují nové středostavovské dětství devatenáctého století a obraz romantického dítěte, ideálního dítěte, typického dítěte, které ztělesňuje jeho ideály. Zde se běžně objevuje Wordsworthův verš „Dítě je otcem člověka“ jako zkratka, která říká všechno, co má každý vědět (a pouze to, co už každý ví) o pochopení dětství, které se objevilo kolem roku 1800 a které až dodnes zůstává kulturně závazné (Wierda Rowlandová 2012, s. 25).⁶⁹

„... psychoanalýza je ... hlavním diskurzem o dětství ve 20. století“ (Blumová 1995, s. 8).⁷⁰ Idylizující romantické pojetí dětství bylo nalomeno pracemi Sigmunda Freuda: zejména ve *Třech pojednáních k teorii sexuality* (1905) působily některé poznatky o psychosexuálním vývoji dítěte v dobovém kontextu skandálně. Freudův pohled na nejútlejší dětství mimo dosah lidských vzpomínek a související fatální dopad dětské sexuality na pozdější život člověka ukázal, že lidská psýcha je podstatně složitější, než kdy předtím bylo vůbec myslitelné. Freud rozrušil binární opozici dospělý-dítě a ukázal, že lidská osobnost představuje určité kontinuum. Avšak nelze než souhlasit s názorem Reinharda Kuhna, že třebaže Freudův význam byl naprosto zásadní, k poznání dítěte nepřispěl nijak relevantně. Freud dítě nevnímá v jeho osobitosti, protože zaujímá klinickou perspektivu – tedy nutně

⁶⁸ WIERDA Rowland, Ann. *Romanticism and Childhood: The Infantilization of British Literary Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. ISBN 978-0-521-76814-6.

⁶⁹ „Histories of childhood regularly describe the new middle-class childhood of the nineteenth century and the figure of Romantic Child, the Ideal Child, the Quintessential Child that embodies its ideals. Here one routinely finds Wordsworth's line, "The Child is Father to the Man," used as shorthand saying all one needs to know (and only what one already knows) about an understanding of childhood that emerged around 1800 and remains culturally compelling to this day.“

⁷⁰ „... psychoanalysis ... is the prominent twentieth-century discourse about childhood.“

redukující. Navzdory tomu, že do literatury, zejména modernistické, zřejmě díky psychoanalýze pronikla dětská sexualita a vůbec temnější stránky dětské duše (viz Musilovy *Zmatky chovance Törlesse* z roku 1906), povědomí o (romantické) nevinnosti dětství neochvějně přežívá v literatuře až dodnes.

Literatura dětství se ve 20. století tříští do nejrozmanitějších podob a vymezení nějaké jednotící linie by znamenalo nepřípustnou redukci. Jednoznačně je možné tvrdit pouze to, že původní romantická koncepce dětství v literatuře přežila v různých podobách dodnes. Stále tvoří relevantní osu, k níž se obrazy dětství nějak vztahují; povědomí o ráji dětství žije hluboko v naší kultuře a tvoří jakousi konstantu. Ellen Piferová⁷¹ postavila na tvrzení, že se literatura dětství ve 20. století buď přiklání k romantickému pojetí, nebo se od něj odklání, svůj literárně-historický výklad. Podle ní byl romantický obraz dítěte nahlodán Henrym Jamesem, který na počátku 20. století vnesl do pozdně viktoriánské morálky sexualitu a ambivalentnost. Piferová se však pozastavuje nad tím, že na konci stejného století se k obrodné síle romantického dítěte vrací například Don DeLillo v *Bílém šumu*. Přestože jsou v drtivé většině obrazy dětství v moderní literatuře více či méně negativní, jejich romantické podloží zůstává. Piferová na příkladu Nabokovovy *Lolity* ukazuje, že i prepubescentní dívka s perverzním vztahem k sexu je ve své podstatě nevinná. Svým paradoxním způsobem autoři jako právě Vladimir Nabokov, J. D. Salinger (*Kdo chytá v žitě*) nebo Ian McEwan (*Dítě v pravý čas*) stále věří v dětskou nevinnost, třebaže se distancují od tradičních románů stylem, strukturou i epistemologií.

Linii zásadního převrácení a popření romantického mýtu dětství reprezentuje Goldingův *Pán much* absolutně negující prvotní nevinnost člověka – absence společnosti vrací děti na opuštěném ostrově do prvotního stavu zvířecí krutosti. Milan Kundera v *Knize smíchu a zapomnění* líčí děsivě

⁷¹ PIFER, Ellen. *Demon or Doll: Images of the Child in Contemporary Writing and Culture*. Charlottesville and London: University Press of Virginia, 2000. ISBN 978-0-8139-1963-8.

nevinnou společnost dětí na jakémisi ostrově „nikde“ v kapitole Smrt Taminy. Kundera si vypůjčuje obraz dětského kolektivu jako paralelu k totalitní společnosti komunistického Československa: „Proč jsou děti tak zlé? Ale kdepak, vůbec nejsou zlé. ... Chtějí ublížit tomu, kdo je za hranicí jejich světa, jen aby oslavily vlastní svět a jeho zákon“ (Kundera 1981, s. 194-195). Tamina se snaží z ostrova uplavat, ale raději se utopí, než by se na něj vrátila. Kunderův antiutopický ráj připomíná spíše peklo. Dobře se doplňuje s postapokalyptickým obrazem dětství Agoty Kristofové. Svět zmítaný blíže neurčeným válečným konfliktem v románu *Velký sešit* nutí ústřední postavy dvojčat k naprostému cynismu a ztrátě nevinnosti. Podobně i *Nabarvené ptáče* Jerzy Kosińskiego, jehož dětský protagonista si po nelidských útrapách 2. světové války dětskou nevinnost není s to zachovat.

Postmoderní dítě

V postmoderním světě – v dnešní tzv. industriální postmoderní společnosti, je skutečně velice nesnadné nalézat a nalézt jistotu (Prokešová 2011, s. 258).

Postmoderní dětství je paradoxně podobné tomu předmodernímu: protiklad dospělý-dítě se v určitých oblastech stírá. Ať už jde o oblečení, dostupnost informací o světě nebo o moderní technologie, nebo o výchovné přístupy zdůrazňující rovnost a vzájemný respekt mezi rodiči a dětmi přijímané se stále větší samozřejmostí. Do literatury pro děti a mládež pronikla složitější témata (tzv. „problem fiction“), která se dříve vyskytovala výhradně v literatuře pro dospělé (smrt, rozvod apod.). Sociolog médií Neil Postman v knize *The Disappearance of Childhood* (1982) tvrdí, že dětství zaniklo spolu s hromadným rozšířením televize, která chrlí informace všech možných řádů. Dítě začalo poznávat dříve zapovězený svět dospělých. Děti a dospělí začali sdílet hudební vkus, styl oblékání, mluvu, filmy atd. Děti

získaly přístup k tabuizovaným a dříve tajeným stránkám dospělého života, jakými jsou sexualita a násilí.

David Kennedy⁷² prostřednictvím dětské mentality uvažuje o postmoderní subjektivitě a postmoderním pojetí Já. Dětské bytí podle něj rozrušuje binární kategorizace zakořeněné v západní filozofii. Kennedy uvádí Platónovo rozdělení osobnosti na rozum, který drží otěže citů i pudů, ale i Freudovo rozdělení lidské duše na Ego, Superego a Id. John Vernon podobně tvrdí, že „rozštěp světa západní kultury na dvě absolutní kategorie subjektu a objektu umožnil civilizaci převzít kontrolu nad přírodou a manipulovat s ní...“ (Vernon 1973, s. 22).⁷³ Podle Kennedyho je pro nás přirozené, že když uvažujeme o dítěti, vztahujeme ho k jeho opaku – dospělému; uvažujeme-li o postavení ženy, zároveň pracujeme s představou muže; když uvažujeme o Jiném, myslíme současně na Stejně atd. V těchto opozicích stojí jedna strana v hierarchii výš. Naproti tomu se postmoderní myšlení snaží takové binární uvažování relativizovat. „... to protože dítě je dokonalým ztělesněním nestálosti a pomíjivosti kategorického vědění“ (Blumová 1995, s. 268).⁷⁴ Dětské Já jako postmoderní metafora uvažování o světě není strukturováno hierarchií, nýbrž pluralitou vztahů, a proto přestává být nedostatečnou epistemologií, ale je hodnoceno jako epistemologie alternativní. Kennedy přijímá názor Julie Kristevy formulovaný v *Pouvoirs de l'horreur* (1980), že postmoderní konstrukt dětského Já představuje subjekt v procesu, neustále experimentující a reorganizující se.

Kennedy potvrzuje z jiného úhlu pohledu nové splývání dítěte a dospělého, o němž byla řeč výše. Dospělé Já začalo vnímat samo sebe také pluralitně a nehotově a jeho různé oblasti vedou dialog. Od dítěte přejímá

⁷² KENNEDY, David. The Child and Postmodern Subjectivity. *Educational Theory*. 2002, 52(2), 155-167.

⁷³ „In the West, the split of the world into two absolute principles, subject and object, has enabled civilization to control and manipulate nature...“

⁷⁴ „... it is because the child is the ultimate representative of the instability and impermanence of categorical knowledge.“

přechodovou intersubjektivitu: stírání hranic mezi sebou a Jiným, mezi sebou a světem.

Vývoj dítěte znamená budování hranic, jednak uvnitř svého Já, jednak vůči Jinému ... Dospělý, který přijme úkol neustále rekonstruovat tyto hranice podle aktuálních zkušeností a přesvědčení, se dostává opět do postavení dítěte: nového začátku, přijetí decentrovaného Ega a nedostatečné informovanosti (jako u dítěte). Do setkávání se světem a Jiným, které jsou neznámé a neukončené. Do hravého přístupu k hranicím. Do testování těchto hranic (Kennedy 2002, s. 165).⁷⁵

Tento názor naprosto rezonuje s přesvědčením Johna Vernona, že se kultura ve 20. století, a to zejména prostřednictvím literatury, pokouší vrátit se z modu bytí „v mapy“ do původnějšího modu bytí „v zahradě.“

⁷⁵ „Childhood development is about constructing boundaries, both within the self and with the Other ... The adult who takes up the task of continual reconstruction of these boundaries, based on ongoing experience and belief, puts herself again in the position of the child: of starting again, of admitting to the position of the decentered Ego, of (like the child) not having all the information. Of encountering the world and the Other as not completely known, as unfinished. Of approaching the boundaries playfully. Of testing the boundaries.“

5 FENOMENOLOGICKÁ A TOPOLOGICKÁ ANALÝZA PROSTORU ZAHRADY VE VYBRANÝCH ROMÁNECH DĚTSTVÍ

Prozaických textů, jimž dominuje poeticky ozvláštněný obraz dítěte v zahradě, a jsou proto vhodné pro naši interpretaci, je překvapivě dost. Nejvíce jich ovšem najdeme v literatuře pro děti a mládež, která není předmětem našeho zájmu. Z nabízeného materiálu také volíme až na výjimky díla s dětskými protagonisty v prepubescentním věku. Jednak se dospívání vyznačuje rozvíjejícím se abstraktním uchopováním světa a zkušenost neuvědomovaného vztahu k prostoru (světa) se vytrácí, jednak by často šlo z literárního hlediska o bildungsromány, jejichž hlavním tématem je iniciace do dospělosti (Bassaniho *Zahrada Finzi-Continiů*, Stifterovo *Pozdní léto* nebo *Jiné hlasy, jiné pokoje* Trumana Capote). Dále pomíjíme kratší texty, v nichž jsou probíraná témata jen naznačená (Sakiho minipovídka *Sredni Vaštar*) nebo okrajová (Schulzovy *Skořicové krámy*). S lítostí vylučujeme z analýzy klasickou čínskou románovou ságu *Sen v červeném domě* Cchao Süe-čchina, neboť kulturní kontext i doba vzniku znesnadňují najít společný podklad ke komparaci a navíc rozsah tohoto díla by si zasloužil samostatnou práci. Primární texty jsou volené s ohledem na jazykové kompetence z okruhu českého, anglického a frankofonního, vesměs jde o díla přesahující národní literatury – díla literatury světové. Doba vzniku vybraných děl časově pokrývá širší 20. století, ale diachronní osa při komparaci postrádá vzhledem k vymezení práce svou důležitost, neboť se v textech dílčí témata analýzy prolínají, vracejí a variují; jsou rozmanitá, ale i konsistentní. 20. století, „století dítěte“, bylo zvoleno s ohledem na plně rozvinutý a autentizující obraz dítěte a dětství v literatuře. K jednotlivým tematickým okruhům analýzy

si vybíráme z užšího okruhu deseti románů (a povídek) určité modelové texty.

Zde je přehled interpretovaných děl:

Josef Holeček: *Naši: Frantík a Bartoň* (1898)

G. H. Wells: *Dveře ve zdi* (1911)

Henri Bosco: *L'Ane Culotte* (1937)

Božena Benešová: *Don Pablo, don Pedro a Věra Lukášová* (1936)

Michel de Ghelderode: *Nemocná zahrada* (1941)

Vladimír Neff: *Třináctá komnata* (1944)

Ian McEwan: *Betonová zahrada* (1978)

Michel Tournier: *Amandina aneb Dvě zahrady* (1978)

Amélie Nothomb: *Vrahova hygiena* (1992), *Métaphysiques des Tubes* (2000)

Janine Massard: *Le Jardin face à la France* (2005)

Analýzu a interpretaci fikčního prostoru soustředíme kolem několika témat, v nichž se vzájemně doplňuje fenomenologický a topologický pohled:

(A) rajská zahrada dětství jako místo idylického bytí v přírodě a jako posvátné místo mytizovaného dětství

(B) přináležitost k domovu, prostor domova jako zmenšený svět

(C) jednání a hry dětských postav v zahradě jako výraz translace (Božího) stvoření

(D) úpadek (ráje) dětství v zahradě vpádem smrti a sexuality

A – RAJSKÁ ZAHRADA DĚTSTVÍ

Analogie mytického ráje a období dětství se projevuje na dvou rovinách. Jednak jsou předhistorické mytické kořeny lidstva a počátky individuální biografie spojovány s toposem ráje – podle rekapitulační teorie ontogeneze kopíruje fylogenezi –, jednak má idylický prostor ráje zcela zřetelnou a v obecném povědomí přijímanou paralelu v období dětství stojícím v opozici vůči dospělosti. Bez ohledu na pravdivost předpokladu, že dítě je nevinné a dětskou zkušenost naplňuje nerozlišená plnost a autenticita bytí, který by bylo třeba pracně ověřit u vývojových psychologů, je tento předpoklad pevně zakořeněn v našem kulturním povědomí. „Dětství symbolizuje nevinnost, tedy bytí předcházející prvotnímu hříchu v ráji“ (McIntosh 2005, s. 82).⁷⁶ Iracionální touha dospělého bytí vracet se do tohoto ráje podle Jacobyho tvoří konstantu hlubinné vrstvy lidské psychiky: „... touha po ráji v sobě zahrnuje potřebu znovu zažívat dětskou jednotnou skutečnost“ (Jacoby 2011, s. 77).

Podle Meletinského⁷⁷ jsou místa v mytickém prostoru metaforami určitých stavů a způsobů vnímání, postojů ke světu a k bytí. Modernismus podle Meletinského dokázal přenést tuto metaforizaci prostoru a jeho následnou mytologizaci do literatury 20. století. Jaké metaforické významy otevírají blažené zahrady dětství v literatuře? Z hlediska poetiky míst má v tomto kontextu zahrada rysy biblického Edenu s jeho ustálenými a komplexními významy, dále se vyznačuje náboženským rozměrem vázaným na přítomnost dítěte a konečně i svým vlastním časem. Tyto tři rysy mají paralelu ve fenomenologickém pohledu na prostor – ráj je především prostorem přírodním, který doslova nutí člověka uvědomit si vlastní bytí a

⁷⁶ „Childhood symbolizes innocence, which is the state anterior to Original Sin and hence a paradisaical state.“

⁷⁷ MELETINSKIJ, Jeleazar Moisejevič. *Poetika mýtu*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1989. ARS. Literárněvědná řada. ISBN 80-207-0804-9.

jeho posvátnost. A konečně představuje-li dětství časově ohraničené období, „jiný čas“ a jiné bytí, v prostoru zahrady se daří názorně zafixovat literární mýtus dětství.

Topos rajské zahrady (dětství)

Myšlenka blaženého stavu je tak vyjádřena v představě uzavřené zahrady plné rostlin, stromů a zvířat. Takový obraz by se v symbolickém jazyce psychologie mohl vyjádřit pomocí pojmů bezpečí a ochrany (uzavřený prostor) v rámci benevolentní přírody (stromy), kde jsou instinktivně-zvířecí potřeby (zvířata) naplňovány bez konfliktu či pocitů viny (Jacoby 2011, s. 28).

Topos rajské zahrady Eden s příslušným komplexem motivů se promítá do mnoha literárních textů dětství (ale zdaleka nejen do nich); „pobyt“ (v heideggerovském smyslu slova) v zahradě se v nich rozvíjí a vrací do jakési prapůvodní plnosti a intenzity. Ve svérázné autobiografii dětství Amélie Nothombové *Métaphysique des tubes* (*Metafyzika trubek* 2000, česky nevydáno) vypráví autorka s ironií sobě vlastní o prvních třech letech svého života, které strávila s rodinou v japonském Kóbe. Druhým analyzovaným textem je román *L'Ane Culotte* (*Oslík v kalhotách* 1937, česky nevydáno) Henriho Boska, jenž tvoří první část trilogie o tajemném starci Cypriánovi, jeho magickém působení na přírodu a touze vybudovat ráj na zemi. Okrajově uvádíme i povídku *Dveře ve zdi* (1911) G. H. Wellse.

Současná belgická autorka Amélie Nothombová zobrazuje dětství jako posvátný rajský čas ve svém románovém univerzu dosti vytrvale. V *Metafyzice trubek* líčí vlastní dětství prostřednictvím starozákonních (zahrada, vyhnání z ráje) i novozákonních (Kristova oběť) paralel, ale i reálií japonské kultury. V okamžiku, kdy se malá Amélie vyloupne z jakéhosi vegetativního bytí a zrodí se její vědomé Já, začíná aktivně poznávat svět. Většinu času tráví v překrásné japonské zahradě připomínající ráj. Tento

prostor považuje za své výlučné hájemství, považuje se za jeho božstvo a žije v přesvědčení, že krása květin a proměny vegetace podléhají její vůli. Prožívá dokonalé štěstí, neboť jí svět nabízí jen nová a krásná poznání a nic se jí nestaví na odpor. Prostor rozkvetlé zahrady je exteriorizací její vnitřní šťastné zkušenosti – zkušenosti naivní a důvěrné. V exaltovaných okamžicích se dokonce cítí zahradou prostoupená – dítě a prostor splývají.

Jak Amélie dozrává, zjišťuje, že božskost rajského bytí má své limity – nejprve v podobě zlé guvernanky Kašimy-san, která ostentativně nevyznává rodinný kult božstva Amélie. Ta proto zaujímá svéráznou, inverzní strategii: rozhodne se Kašimu-san svádět – svést hada v zahradě: „Přišla jsem před ní s velkodušným úsměvem, natáhla k ní ruku, tak jako Bůh k Adamovi na stropě sixtinské kaple: odvrátila se“ (s. 72).⁷⁸ Stejně jako Amélie představuje Boha, tak Kašima-san ztělesňuje v malém univerzu japonské zahrady d'ábla. Tím, že popírá Amélii, nabourává pocit její jednoty s univerzem, s absolutnem. Připomíná jí, že svět je složitější a je třeba v něm rozlišovat. Ztělesňuje bytí zakomplexované, omezené, závistivé a slepé. Vytrvale odolává kráse (kamélii, duze, krásnému kimonu), kterou jí Amélie nabízí. Holčička vůči ní necítí strach, ale velkodušnou lítost: „Kašima-san mě odmítala. Popírala mě. Stejně jako je Antikrist, byla mým anti-já. ... A jako Bůh k hříšníkově pocítila jsem k ní absolutní lítost. Ubohá Kašima-san!“ (s. 73).⁷⁹

Vyprávění vrcholí oslavou Améliiných třetích narozenin v červenci: jednak je příroda ve svém vrcholném vzmachu a kráse, jednak kulminuje Améliin božský věk. Od tohoto dne se do zahrady Boha-dítěte pomalu začíná vkrádat zlo. Holčička k narozeninám dostává tři živé kapry, kteří v ní, navzdory přesvědčení rodičů, vyvolávají nepochopitelný fyzický odpor.

⁷⁸ „J'allais au-devant d'elle avec un sourire magnanime et lui tendis la main, tel Dieu à Adam sur le plafond de la chapelle Sixtine: elle se détourna.“

⁷⁹ „Kashima-san me refusait. Elle me niait. De même qu'il y a l'Antéchrist, elle était l'Antémoi. ... Et comme Dieu pour le pécheur, je conçus une commisération absolue pour elle. Pauvre Kashima-san!“

Bezedné kapří huby připomínají trubku, prvotní stádium každé bytosti před opravdovým zrozením. Uvědomuje si, že je stejnou (nechutnou) trubkou jako oni: „Pomni, že jsi trubka a v trubku se navrátíš“ (s. 158).⁸⁰ Pro poetiku nothombovských textů jsou příznačné motivy a scény jídla – krmení, požívání a v nespolední řadě zvracení i vylučování potravy. V holčičce vyvolávají kapří huby noční děsy plné hrůzy z pohlcení. Nejvíce ji odpuzuje fakt, že kaprům vidí až do útroby, vidí svět inverzně, zcela nepatřičně, z jeho rubové strany. Čím déle kapry krmí, tím méně je schopná pozřít doma jídlo. Kapří tloustnou a malá Amélie začíná hubnout. Starost o ryby vnímá nejen jako nepříjemnou povinnost, ale přímo jako tělesnou oběť. Fascinace postavou Ježíše Krista dovádí Amélii k mnoha analogiím mezi vlastním božstvím a božstvím Kristovým. Proto při krmení kaprů říká magickou formulku: „Toto je moje tělo, které se za vás vydává“ (s. 148).⁸¹

Další ránou je pro ni zjištění, že otce coby diplomata dříve či později odvolají do jiné země a Amélie bude muset opustit SVOJE lidi a SVOJI rajskou zahradu, což vnímá jako nevyhnutelný konec světa, jako apokalypsu:

Dozvědět se v tomto útlém věku, že za rok dva tři budu vyhnána ze zahrady, dokonce aniž bych se provinila proti nejvyšším příkazům, je nejtvrdší a nejnespravedlivější poznání a zdroj nekonečných muk a úzkostí (s. 137).⁸²

Vše, co leží vně zahrady, je jejím opakem, tedy peklo „nekonečných muk a úzkostí“. Vypravěčka opět používá kvazibiblické citáty: „Co ti bylo dáno, ti bude odňato“ (s. 136).⁸³ Amélie bude vyhnána z ráje a ztratí schopnost milovat neomezeně a bezpodmínečně. Kdyby Adam s Evou poslechli Boží

⁸⁰ „Souviens-toi que tu es tube et que tube tu reviendras.“

⁸¹ „Ceci est mon corps livré pour vous.“

⁸² „Seulement, apprendre, à cet âge, que dans un, deux, trois ans, on sera chassé du jardin, sans même avoir désobéi aux consignes suprêmes, c'est l'enseignement le plus dur et le plus injuste, l'origine de tourments et d'angoisses infinies.“

⁸³ „...ce que tu aimes, tu vas le perdre. „Ce qui t'a été donné te sera repris.“

příkaz, mohli by podle biblické teologie v ráji žít věčně, jejich přestupek byl ale potrestán smrtelností.

Amélie ještě nedokáže nazřít v celé šíři i hloubce, co smrt znamená, ještě ji nepoznala. Ale vnímá ji fascinovaně a se strachem: „Pozdvihla jsem oči a podívala se po zahradě. Schránka, která mě chránila, ten uzavřený prostor dokonalosti, byl pryč. Byla v něm smrt“ (s. 159).⁸⁴ Smrt zakouší Amélie na vlastní kůži: při krmení kaprů spadne v zahradě do rybníčku a omráčené se začne topit. Pod vodou však intenzivně uvažuje: když se vodě bez odporu odevzdá, už nikdy nebude muset krmit kapry a opustit milované Japonsko. Jako typicky nothombovská postava vidí svět z „druhé strany“, z rubu. Celý incident graduje příchodem zlé guvernanky Kašimy-san, která na dítě pod hladinou hledí, ale nezachrání ho. Naopak z vody ji v poslední chvíli vytáhne dobrá Nišio-san. Celou příhodu pak Amélie interpretuje metafyzicky – jako pokus o sebevraždu, tedy jedinou obranu proti strachu ze smrti. Smrt reprezentuje pevný motiv románů rajského dětství, a ať už je zobrazena jakkoli, symbolicky označuje vyhnání z dětství a jeho nevratný konec.

Rajská zahrada Boskově románu *Oslik v kalhotách* má ve vztahu k vyprávění a k postavám zcela odlišné parametry. Zatímco Amélie se pohybuje v jejím lůně, de facto ji nosí v sobě, dvanáctiletý Konstantin je k zahradě přitahován zvnějšku. Neustále překračuje hranice mezi dvěma světy: mezi civilizovaným a tradičním světem vesnice, domova s prarodiči a odlehlou rajskou zahradou stvořenou starcem Cypriánem. Pro nás jsou v textu významné dva momenty: esoterické vědění, kterým Cyprián podmaňuje přírodu a povolává ji k životu, a chlapcova touha do vytvořeného ráje vniknout a překročit stanovené hranice. Oba motivické komplexy nabývají

⁸⁴ „La vie est ce tuyau qui avale et qui reste vide. ... Mes yeux remontent et regardent le jardin. Il n'est plus cet écrin qui me protégeait, cet enclos de perfection. Il contient la mort.“

paradoxních významů a zobrazená rajská zahrada představuje určitou alternativu vůči biblickému mýtu.

Vyprávění se odvíjí od příchodu tajemného poustevníka Cypriána na samotu pod skalnatou horou nad vesnicí Peïrouré. Jeho příchod vnímají postavy ambivalentně jako vniknutí cizího elementu do důvěrně známého prostředí provensálského venkova. Jeho dobrovolnou společenskou a prostorovou izolaci narušuje pouze osel, který mu nosí z vesnice nutné zásoby, a sporadické noční návštěvy u vesnického faráře. Později se z jeho deníku dovídáme motivaci jeho příchodu: jako námořník byl zasvěcen do prastaré magie země, zaříkávadel a melodií ovládajících živly, zvířata i rostliny. Tónům Země, které umí vyloudit na rákosový syrx, nic živého neodolá (zvířata se například na povel shromažďují a tančí). V srdci nosí nutkavou touhu vybudovat ráj na zemi, prostor láskyplného spojení přírody a člověka. „... uchovávám tento Ráj v sobě, uchovávám jeho sílu, znám jeho tajemství, mám moc nechat ho znovu zrodit, kdekoli budu chtít, dokonce i tady na západě v barbarských zahradách“ (s. 110).⁸⁵

Ke svému utopickému projektu si záměrně vybírá suché, větrné a skalnaté místo pod horou, aby ho proměnil ve skutečnou rajskou zahradu. Je-li v Genesis ráj nazvaný Edenem, i Cyprián dává místu jméno – Fleuriade. Zahrada tím získává vlastní identitu a výlučnost. K toposu zahrady-ráje se vážou ustálené prvky: zvířata, stromy a ptáci a vodní zdroj. A stařec tvoří Fleuriade podle matice Božího stvoření Edenu – během jediného roku dokáže ze země doslova přivolat vodu, nechat vyrůst stromy a přilákat a ochočit veškerá zvířata z okolních lesů, neboť je obdařen tajemnými schopnostmi: „Uzavřel jsem dohodu se Zemí. Daleko v zemích u moře mě starci zasvětili do mystérií. Zním je jen trochu, ale ovládám několik Slo, Stvořitelských

⁸⁵ „... je le garde en moi, ce Paradis; j'en conserve la force, j'en connais le secret, j'emporte le pouvoir de la faire renaître, partout où je le voudrai, même là-bas, en Occident, dans les jardins barbares.“

Slov“ (s. 166).⁸⁶ Nejprve povolává k životu Zemi, protože ona si ještě původní ráj pamatuje: „Neboť Ráj je pod zemí, starobylá zahrada Adamova, pohlčená po hříchu a netknutá“ (s. 168).⁸⁷ Pak vyvolává z hlubin země vodu, pro niž zbuduje nádržku přímo uprostřed zahrady. Zahrada je tak zavlažena a zvířata sem chodí pít a v zimě se ohřát, neboť voda nikdy nezamrzá. S příchodem jara na Cypriánovu žádost země praská, probouzejí se k životu kořeny stromů a rostlin, které zrychleně raší a bují. Kondenzuje se život a ze země povstává ráj. V noci se zahrada postupně zaplňuje zvířaty, která jsou k místu jako by proti své vůli přitahována. Doslova vyskakují ze země (krtek, plch, krysa), u vody jsou žáby a mloci, přilétají hejna ptáků. Všechna divoká zvířata jsou Cypriánovou bílou magií ochočená a mírumilovná – loví jen vně zahrady.

Privilegovaná jsou mezi nimi tři biblická zvířata: osel, had a liška. Osel (z názvu románu) v lidové kultuře symbolizuje tvrdohlavost, nicméně v křesťanské tradici, v jejíchž intencích je zobrazen i v Boskově románu, spíše pokoru, trpělivost a mírnost. Ztělesňuje tu přírodu neujařmenou člověkem, svobodnou a produchovněnou. Funguje jako pojítka mezi oběma světy – vesnice a samoty pod horou – a doprovází ho jakási lidská aura. „Už to nebyl obyčejný pozemský, venkovský osel; ale vzor osla, ryzí osel, idea samotného osla. ... Byl to začarovaný, kouzelný osel. ... Byl to osel z Jeruzaléma, osel Květné neděle“ (s. 43).⁸⁸ Oslo zmiňuje i farář v kázání na Květnou neděli a chlapce Konstantina v tento posvátný den odveze poprvé nahoru do zahrady Fleuriade. Výjev připomíná Ježíšův vjezd do Jeruzaléma na oslici, při němž lidé házeli zelené haluze před něj na cestu.

⁸⁶ „J'ai fait un pacte avec la Terre. Aux pays lointains de la mer, de vieux hommes m'ont initié aux mystères. Je connais peu de choses, mais je possède quelques Mots, les Maîtres-Mots.“

⁸⁷ „Car le Paradis est sous terre, le vieux Jardin d'Adam, englouti après le péché, intact.“

⁸⁸ „Ce n'était plus un âne de la terre, un baudet de village; mais l'âne-type, l'âne pur, l'idée même de l'âne. ... C'était l'âne enchanté, l'âne magique. ... C'était l'âne du Jour des Palmes, l'âne de la Fête des Rameaux.“

Jediným zvířetem, které se vzpírá Cypriánově moci, je obří krvelačná liška. Ztělesňuje zlo a smrt ráje, zabíjí zvířata kolem zahrady a šíří mezi nimi strach. Její neposlušnost vůči mágovi předznamenává neposlušnost Konstantina vůči zákonům přírody a Boha. Cyprián je v pokušení lišku zastřelit, ale uvědomuje si, že by se tím také prohřešil, že by rozséval smrt a ne život.

Paradoxní aktualizací rajske motiviky je přítomnost obřího, exotického hada-škrtiče. Cyprián ho získá náhodně od kočovných cikánů, když hada utiší tím, že zahraje na rákosový syrx tóny prastarých melodií „z doby ještě před potopou“, a tím zachrání život cikánce. Had ho poslušně následuje až k samotě Belles-Tuiles, oddaně starci slouží a nechá se od něj krmit mlékem (rajský motiv zkrocené šelmy). Had představuje podmaněnou smrt, je opakem lišky – hlídá vstup do zahrady, do níž stejně jako ona nikdy nevstoupí. Je nevinnější než chlapec Konstantin. Převrácené hodnocení hada v ráji připomíná gnostickou kosmogonii, alternativní vůči křesťanství, v níž had neztělesňuje Satana, nýbrž vtělenou božskou moudrost. Jako dárce nejvyššího poznání pomáhá Adamovi a Evě nazít manipulaci archontů, služebníků nedokonalého demiurga, který prostředkuje styk mezi Bohem a lidmi. Demiurgos záměrně drží lidi v zajetí hmoty a nevědomosti. Gnostická sekta ofitů přímo uctívala biblického hada jako božskou sílu drímající v nitru každého člověka vedoucí k poznání nedokonalé povahy hmoty a přírody.

Po dokončení díla se Cyprián pro své stáří upíná na myšlenku blízkosti smrti a stejně jako Hospodin v Edenu touží po tom vsadit do ráje člověka. „Potřebuji totiž nevinnost. Neboť není rajska zahrada kolem nás především rozšířením nevinnosti a čistou láskou v nás?“ (s. 182).⁸⁹ Utopická touha po nevinnosti, kterou jak už jsme zmiňovali, popisuje Jacoby z psychoanalytického hlediska, směřuje Cypriána do dětství. Stařec touží

⁸⁹ „Alors, j'ai besoin d'innocence. Car le paradis, le jardin, n'est-ce pas avant tout, autour de nous, étendue d'innocence, et en nous, amour frais?“

vsadit do Fleuriade dítě – předpokládá, že je stejně nevinné jako příroda v zahradě: „Není toto dítě skutečným rájem?“ (s. 181).⁹⁰ A tak jako se Konstantin vytrvale chodí toužebně dívat k mostu de la Gayolle a snít, jaké je to za ním, chodí Cyprián nepozorovaně sledovat chlapce z druhé strany mostku a přemítá, zda bude toto dítě alespoň tak nevinné jako jeho had. Na Květnou neděli k mostu pošle oslíka, aby mu dítě přivezl a ukázal mu své dílo – Fleuriade.

Příchod Konstantina do zahrady ústí do reverzního obrazu biblického ráje. Chlapec, vydíraný dívkou z vesnice, v noci vystoupá na samotu Belles-Tuiles a ukradne větev mandlovníku v plném květu. Branku Fleuriade střeží věrný had. Není zamčená, protože zahrada má být láskyplným útočištěm všemu živému. Konstantin se snadno dostane dovnitř a přes krátké dojetí nad bezbranností rozkvetlých stromů vědomě zhřeší: utrhne velikou větev v květu. Na odchodu je přistižen Cypriánem, pro nějž je chlapcův „hřích proti přírodě“ obrovským zklamáním a v konečném důsledku i příčinou zániku zahrady Fleuriade. Cyprián mu říká: „Já ti odpustím, ale věz, mé dítě, že Ráj se nesmí poskvřnit“ (s. 76).⁹¹ Krádež rozkvetlé větve znamená porušení řádu přírody, překročení zákazu, konec nevinnosti a vypuzení z ráje – a to v obou světech. Deziluze z porušení nevinnosti přírody i dítěte, která Cypriánem otřásla, má za následek, že had na jeho popud zardousí lišku při jakémusi sněmu zvířat. Cypriánův utopický projekt selhal a stařec z románu záhadně mizí. Když se Konstantin ocitá na Belles-Tuiles po několika měsících, je zahrada opuštěná a mrtvá.

Příroda jako prostor bytí

Víceméně ustálené literární motivy toposu ráje doprovází až hyperpřírodní prostředí. Přírodní prostor zpodobuje určitý fenomenologický

⁹⁰ „N’était-ce pas, lui (enfant), le vrai Paradis?“

⁹¹ „Pour moi, je te pardonne; mais vois-tu, mon enfant, il ne faut pas toucher au Paradis.“

modus lidského bytí. Ve vertikální otevřenosti prostoru zahrady, potažmo krajiny, zažívá člověk transcendentní zkušenost přesahu a ztotožnění s absolutnem nebo Bohem. Na horizontální ose se ztotožňuje s přírodou – rostlinami i živočichy. Panenskost přírody a krása (rajské) zahrady tak rozpíná a rozšiřuje lidské bytí za hranice individuálního Já. Northrop Frye interpretuje vyhnání z Edenu jako rozkol s přírodou:

Horní hladina vztahu člověka a přírody je hladina Adama a Evy v zahradě Edenu, v níž se člověk živil jen plody stromů a v níž zvířata byla domácími miláčky, kterým se dávala jména (Gn 2, 16; Gn 2, 20). Tento svět zmizel a „pádem“ Adama a Evy člověk sestoupil do lhostejného nepřátelského světa, ve kterém musí pracovat. Jak jsme viděli, práce v sobě zahrnuje obraz, symbol světa, který člověk ztratil a který musí znovu získat. To se mu nepodaří, dokud dokonale nepozná, co je peklo, a dokud si neuvědomí, že rozkoš získávání ovládáním a vykořisťováním bližního či přírody pochází ze světa pekla. Jakmile se od tohoto světa oddělíme, řád přírody začíná vypadat úplně jinak (Frye 2000, s. 104).

I v jednotlivých románech lze interpretovat ztotožnění (dětské) postavy s přírodním prostorem jako rozšíření lidského bytí, zahrnutí přívětivého (sic!) světa do sebe. Pro Nothombovou je božské ztotožněno s krásou zahrady: „Od února, kdy se zrodila má paměť, se svět nepřestal otevírat. Příroda se k mému příchodu přidala. Každým dnem byla zahrada bujnější než předchozího dne“ (s. 71).⁹² Amélie se cítí jako první člověk na zemi, kterému patří vše: chrám zahrady, lidé kolem, celý svět, nad kterým má neomezenou moc a který se jí klaní.

V Boskově románu vedle sebe koexistuje Cypriánovo nadpřirozené vědění (zahrada díky němu vzrostla a vykvetla během tří týdnů) bez

⁹² „Depuis la naissance de ma mémoire, en février, le monde n'avait cessé d'éclore. La nature s'associait à mon avènement. Chaque jour, le jardin était plus luxuriant que la veille.“

zásadního konfliktu s křesťanským pohledem vesnického faráře, vyznavače sv. Františka z Assisi. Dokonce se v určitém smyslu doplňují, nebo, chceme-li, spojují v lásce ke stvoření a produhovněné přírodě. Cypriána a duchovního pojí přátelství a paradoxní porozumění (zatímco vesničany Cypriánova podivnost děsí), a když farář spatří Cypriánovu divukrásnou zahradu, zakouší dokonalé štěstí.

Pro Konstantina představuje cesta k Belles-Tuiles na oslívovi iniciační zážitek: zakouší při ní jednotu s přírodou. „Trvání a vzdálenost pro mě zmizely. Všechn můj vnitřní prostor byl naplněn radostí. Už jsem nebyl sám sebou, Konstantinem Gloriotem, jak mě o tom ujišťovalo mé okolí, byl jsem horou a nebesy“ (s. 45).⁹³ V povznášející zkušenosti tvoří se zvířetem jedinou bytost. Po překročení hranice mostu de la Gayolle se prostor chová jinak: země se pod nimi hýbe, cestu lemují neznámé květiny a stromy, panuje tu klid. Konstantin se zbavuje svého Já, neboť „do něj vstoupila hora“ (s. 47). Zkušenost přívětivého přírodního prostoru jako překročení sebe sama a splynutí s univerzem se vlastně zhmotňují i v Cypriánově magické moci. Ta tak rázem ztrácí pohádkový nádech a získává závažný filozofický rozměr.

Cypriánovo vyznavačství přírody a její nevinnosti lze vzhledem k neúspěchu stvořit (přírodní) ráj na zemi interpretovat na pozadí konfliktu křesťanského a pohanského, respektive gnostického, kosmického modelu. Postava Cypriána na sebe váže implicitní hermetické motivy. V gnózi nacházíme motiv nedokonalého demiurga, jakéhosi zástupce Boha Stvořitele, který stvořil nedokonalý svět přírody. Tato nedokonalost pramení z

... toho, že vše, co je stvořeno či vzniká, je zase zničeno a zaniká, takže kdo chce dojít vysvobození, musí se s tím podle této koncepce přestat identifikovat jako se sebou samým. ... Tvůrce hmotné přírody (řec. „Demiúrgos“) je podle této nauky gnóze druhořadou veličinou,

⁹³ „En moi, la durée, la distance s'étaient anéanties. Mes plaisirs occupaient toute mon étendue intérieure. Je n'étais plus moi-même; je n'étais plus Constantin Gloriot, comme je l'avais cru jusqu'alors sur la foi de mon entourage; j'étais la montagne et le ciel.“

která vede nevědoucí svět k zániku, pokud lidé procesem poznání sami neprozřou...⁹⁴

Nelze tvrdit, že by Cyprián z Boskova románu byl gnostik. Nicméně je vyznavačem blíže nespecifikované tajemné a prastaré magie země. Svou mocí usiluje o absolutní ztotožnění člověka a přírody, v němž hledá spásu a štěstí. Jeho přítel farář Chichambre mu přes veškeré sympatie v diskuzích kontruje křesťanským pohledem na ráj a varuje ho před pýchou vůči Boží prozřetelnosti. Jemu nakonec vyznění románu dává za pravdu: Konstantin nachází ve farářově breviáři lístek s větou, povýšenou na jakési morální ponaučení celého příběhu: „Každý večer se pomodli za svůj ráj...“ Cypriánův „pohanský“ projekt ráje na zemi naprosto selhává – v přírodě božskou dokonalost najít nelze. V gnostické interpretaci tak Cyprián představuje nedokonalého demiurga a příroda povznesená na kult znesnadňuje člověku poznání pravého Boha.⁹⁵

Motiv ztotožnění postavy s přírodním prostředím rajske zahrady nacházíme také v první knize Frantík a Bartoň venkovské epopoje *Naši Josefa Holečka*. Pětiletý Frantík Skoba tráví nejvíc času v sadě u rodného statku, kde mluví s domácími zvířaty, jimž přisuzuje lidské pohnutky, interpretuje jejich mluvu a odpovídá jim. A přestože je toto porozumění mezi lidskou živočišnou říší jednostranné, není proto méně autentické. „Všecko v jeho očích a pojmání bylo živo a mluvilo, i stromy a kamení“ (s. 186). Frantík v nejlepším slova smyslu kolonizuje a inkorporuje prostor okolního světa, světa přírodního koloběhu do své sféry, do svého života. Kromě komunikace s domácími zvířaty se nechává postupně opájet vůní všech květin a bylin, které zná (utrhnout omamně vonící květ růže je pro Bartoně od sousedů

⁹⁴ <http://cs.wikipedia.org/wiki/Gn%C3%B3ze>

⁹⁵ K postavě demiurga v regionalistické literatuře viz: HRBATA, Zdeněk. Partikulárnost, permanence, básnivost. In: HRBATA, Zdeněk, ed. a HOUSKOVÁ, Anna, ed. *Román a „genius loci“: regionalismus jako pojetí světa v evropské a americké literatuře*. [Praha]: Ústav pro českou a světovou literaturu, [1993]. Ursus; sv. 4. s. 25-47. ISBN 80-85778-07-6.

velkým pokušením – srov. s krádeží rozkvetlé větve mandlovníku u Boska). Dokonce je i ochutnává. „Díval se a divil se“ (s. 32). Příroda v zahradě jitrí jeho smysly, probouzí v něm fascinaci světem, který se zhmotňuje v přívětivosti prostoru.

Náboženský rozměr zahrady

Nabývá-li topos zahrady v literatuře vlastností biblického Edenu, významnou roli musí hrát jednak motivy božství, jednak motivy prvního hříchu a vyhnání ze zahrady. Tak jako Adam a Eva žili na počátku v blaženosti bez hříchu, tak i každá lidská bytost na počátku svého života vychutnává plnými doušky jednotu s božským bytím, plným, dokonalým, intenzivním, nezkaženým. V alchymii bývalo kupříkladu dítě zobrazeno s korunou nebo královskými atributy, což symbolizovalo mystické ztotožnění „boha uvnitř“ a věčnosti, sjednocení vědomé a nevědomé složky, sloučení mužského a ženského prvku v dokonalé božského hermafrodita.

Román Nothombové *Metafyzika trubek* můžeme uchopit prostřednictvím základní teze „dítě je bůh“. Už prolog promlouvá poněkud nesrozumitelně o jakémsi božstvu. Líčí ho jako inertní bytost podobnou vejci. Úvodní pasáž navíc parafrázuje Genesis:

Na začátku nebylo nic. A toto nic nebylo ani prázdné, ani pusté. Nepřipomínalo nic jiného než sebe sama. A Bůh viděl, že je to dobré. Za nic na světě by nic nestvořil, ať už by to bylo cokoli. Nic mu víc než vyhovovalo: naplňovalo ho. ... Bůh byl absolutní uspokojení. Nic nechtěl, nic nečekal, nic nevnímal, nic neodmítal a o nic se nezajímal. Život byl v tomto bodě plnost, protože životem nebyl. Bůh nežil, on existoval (s. 7).⁹⁶

⁹⁶ „Au commencement, il n’y avait rien. Et ce rien n’était ni vide ni vague: il n’appelait rien d’autre que lui-même. Et Dieu vit que cela était bon. Pour rien au monde il n’eût créé quoi que

Podle vypravěčky je tento Bůh kulatý, nehybný, tvrdý a hustý, věčný a nasycený. Nelze postihnout začátek jeho existence, neovládá řeč, a tudíž nemá myšlenky. Zkrátka připomíná vejce neboli dítě v prenatálním období. „Napadá nás Freudovo (1911) použití ptačího vejce jako podobenství uzavřeného psychologického systému“ (Mahlerová 2006, s. 59). Božský charakter vychází nejprve z dětského líhnoucího vědomí na počátku (světa) stojícího v naprosté otevřenosti i odevzdanosti. Tato zkušenost ho nese později prostorem, který zabydluje a dostává do své sféry. Amélie je Bohem v zahradě, vzhledem k ní je prostor zorientován, ona je jeho středem. Z následující pasáže je patrný pseudoreligiózní význam prostoru zahrady pro holčičku:

Nejvíce se mi ale toto náboženství líbilo mezi čtyřmi zdmi zahrady. Ta byla mým chrámem. Ohrazený kus země s vysazenými květinami a stromy: nikdo neobjevil nic lepšího, aby si usmířil vesmír. Zahrada domu byla japonská, což z ní dělalo jakousi zahradu na druhou. Nebyla sice zenová, ale kamenné jezírko, střídmost a výběr rouna vypovídaly o zemi, která definovala zahradu nábožensky, víc než jiné země. Právě v zahradě ve mně dosahoval geografický rozměr víry nejvyšší intenzity. Vysoké zdi nahoře chráněné japonskými taškami zahradu uzavíraly, ukřývaly mě před pohledy laiků a potvrzovaly, že jsme ve svatyni. Kdyby Bůh potřeboval nějaké místo, které by symbolizovalo pozemské štěstí, nerozhodl by se ani pro opuštěný ostrov, ani pro pláž s jemným pískem, ani pro pole zlaté pšenice, ani pro zelenající se pastvinu: vybral by si zahradu. Já jeho názor sdílím: lepší území k vládnutí není (s. 70).⁹⁷

ce fût. Le rien faisait mieux que lui convenir: il le comblait. ... Dieu était l'absolue satisfaction. Il ne voulait rien, n'attendait rien, ne percevait rien, ne refusait rien et ne s'intéressait à rien. La vie était à ce point plénitude qu'elle n'était pas la vie. Dieu ne vivait pas, il existait.“

⁹⁷ „Cependant, cette religion ne me plaisait jamais autant qu'entre les quatre murs du jardin: ce dernier était mon temple. Une portion de terrain plantée de fleurs et d'arbres et entourée d'une enceinte: on n'a rien inventé de mieux pour réconcilier avec l'univers. Le jardin de la maison était nippon, ce qui en faisait un jardin pléonastique. Il n'était pas zen mais son étang de pierre,

Nothombová se na biblický mýtus odkazuje vědomě a explicitně. Amélie – dítě-Bůh – žije ve svém chrámu, v náboženském vytržení, který paradoxně znamená nejvyšší pozemské štěstí. Posvátno pramení z všudypřítomné krásy, kterou takto intenzivně dokáže vnímat jen ona, protože je dítětem. Zahrada na sebe bere funkci svatyně dětského božstva: Amélie se v ní koří střídmé, intimní kráse a veškerenstvo se tu koří jí. Krásná a něžná japonská chuva Nišio-san je pro holčičku kněžka – hlavní a jediná vyznavačka jejího kultu. Zahrada je chráněná před nezasvěcení a z toposu „hortus conclusus“ přebírá uzavřenost před světem, před vpádem jeho špatnosti a ošklivosti.

Obdařená lénem zahrady, měla jsem za poddané rostliny, které se na můj rozkaz před očima rozvíjely. Bylo to první jaro mé existence a nenapadlo mě, že toto rostlinné zrání dospěje do svého vrcholu, po kterém bude následovat zánik. Jednoho večera jsem řekla stonku, nad kterým bylo poupě: „Vykvet’.“ Následujícího dne z něj byla bílá pivoňka v plném květu. Bezpochyby jsem měla moc. Vyprávěla jsem o tom Nišio-san a ta to nepopřela (s. 69-70).⁹⁸

Dětské magické myšlení vede Amélii k přesvědčení, že nad darovanou zahradou umí a musí vládnout. I Bůh dal v ráji Adamovi poručenství nad stvořením. O své absolutní božské moci je holčička neomylně přesvědčená. O květinách mluví jako o svých poddaných.

sa sobriété et le choix de sa toison disaient le pays qui, plus religieusement que les autres, a défini le jardin. L'aire géographique de la croyance en moi atteignait son plus haut degré de densité dans le jardin. Les murs élevés et chapeautés de tuiles japonaises qui cloîtraient me dérobaient aux regards des laïcs et prouvaient que nous étions en un sanctuaire. Quand Dieu a besoin d'un lieu pour symboliser le bonheur terrestre, il n'opte ni pour l'île déserte, ni pour la plage de sable fin, ni pour le champ de blé mûr, ni pour l'alpage verdoyant; il élit le jardin. Je partageais son opinion; il n'y a pas meilleur territoire pour régner.“

⁹⁸ „Fieffée du jardin, j'avais pour sujets des plantes qui, sur mon ordre, s'épanouissaient à vue d'oeil. C'était le premier printemps de mon existence et je n'imaginais pas que cette adolescence végétale connaîtrait un apogée suivi d'un déclin. Un soir, j'avais dit, à une tige surmontée d'un bouton: ‚Fleuris.‘ Le lendemain, c'était devenu une pivoine blanche en pleine déflagration. Pas de doute, j'avais des pouvoirs. J'en parlais à Nishio-san qui ne démentit pas.“

Posvátnost prostoru

Má-li literární zahrada charakter ráje, jsou její hranice a střed (nejen prostorově) zvýznamněny. Mytický prostor byl zřetelně rozdělen na posvěcené a neposvěcené zóny a nerespektování této hranice znamenalo vyvození nevratných důsledků. Bollnow uvádí, že každý národ se v mytických dobách považoval za střed světa a uctíval symbolickou osu světa (což mohla být posvátná hora, chrám, strom nebo pro kočovné národy přenosný kůl), vzhledem k níž byl tento národ orientován a v níž se setkávaly tři sféry: nebeská, pozemská a podsvětní. Mytologický prostor tak měl pevný střed, z něhož plynuly také pevné hranice oddělující prostor od chaosu s démony. O mytickém prostoru hovoří i Jan Patočka. Soudí, že rozlišení jsoucen na sakrální (vyšší a silnější povaha bytí) a profánní (oslabená povaha bytí) vyrůstá z původního osobního prostoru a jeho dialektiky. Pro sakrální pojetí skutečnosti je klíčová úloha „jiné“ orientovanosti: mytický člověk se orientuje k absolutnímu bodu, k počátku, k ose světa. Upíná se k jiné části sebe, mimo svou blízkost, mimo své vztahy. „Sakrální svět není posvátné centrum a profánní periférie; nýbrž usmířená síla periférie, prolomivší se doprostřed světa, je centrum; přesto periférie jako neusmířená trvá dále a tvoří chaos“ (Patočka 1990, s. 25).

Pro zahrady dětství, které ve všech analyzovaných textech tvoří pomyslné centrum fikčního prostoru, vzhledem k němuž se orientují hlavní postavy, je podstatné, že zahrnují tři zmíněné sféry: božskou (viz předchozí oddíl), světskou (jednání a prožívání dětské postavy) a podsvětní (motivem smrti v zahradě se budeme ještě zabývat). Ve středu rajske zahrady se obvykle nachází vodní zdroj, reálný i symbolický zdroj života. John Vernon nicméně odkazuje na práci Eliada a tvrdí, že „v zahradě může být potenciálním středem každé místo“ (Vernon 1973, s. 10).⁹⁹ Středem ve fenomenologickém

⁹⁹ „In the Garden, every location is a potential center.“

smyslu slova je „posvěcená“ osoba – ať už božstvo malé Amélie, nebo starý mág Cyprián.

Hranicemi fikčního prostoru se zabýval Jurij Lotman v jednom z prvních pojednání o literární prostorovosti¹⁰⁰, v němž zformuloval teorii sémantických polí. Syžet je podle něho tvořen uspořádáním událostí, které jsou chápány jako překročení hranice mezi jednotlivými sémantickými poli (např. les x město). V případě zahrady-ráje je stejně jako v biblickém mýtu překročení hranice – prostorové, i řekněme morální – tragicky fatální. V Boskově románu je prostor bohatě členěn a má proto mnoho hranic. Konstantin se smí pohybovat jenom ve vymezeném prostoru vesnice a jejího okolí. Symbolickou hranicí, za níž začíná doména divočiny – opak civilizace a zkrocené přírody polí a zahrad – a prostor tajemného neznáma Cypriánova světa, je most de la Gayolle. Když chlapec most překročí, poruší zákaz daný prarodiči, za což bude později potrestán, přestože se na druhém břehu setkává s rájem a je zasvěcen do přírodních mystérií.

V toposu ráje hraje symbolickou roli hranice, brána nebo práh, které bývaly v původních mýtech hlídané dvojakými bytostmi (například sfingami, gryfy či satyry), bytostmi napůl lidskými, napůl zvířecími, což odpovídalo duálnímu charakteru zahrady – místa přírodního i umělého zároveň. Jakmile Konstantin při své svatokrádežné výpravě překračuje branku Cypriánovy zahrady Fleuriade hlídanou obřím ochočeným hadem, tedy polidštěnou přírodou, je z rajského bytí neúprosně vyloučen a v důsledku tohoto činu zahrada zaniká.

¹⁰⁰ LOTMAN, Jurij Michajlovič. Problém umeleckého priestoru. in *Štruktúra umeleckého textu*. Vyd. 1. V Bratislave: Tatran, 1990. Okno; zv. 66. s. 249-263. ISBN 80-222-0188-X.

Mýtus dětství a nostalgie po něm

Teprve rozpomínky na dětský věk jsou sladké a tím sladší, čím vzdálenější je ten „šťastný věk“.¹⁰¹

Tvorbu Amélie Nothombové by šlo označit za infantilní v neutrálním slova smyslu, protože do ní neustále sublimuje zkušenost a fantazie vlastního dětství. To pro ni představuje zlatý věk a některé její texty charakterizuje touha po ustrnutí v dětství. *Metafyzika trubek* končí pomyslným úpadkem: božský věk (dětství) končí, protože Amélie nastupuje do školky. V zahradě se ohlašuje podzim, květiny odkvétají. Pro Amélii je to fatálně bolestné zjištění – nic jako rajský věk neexistuje, vrchol je jen iluze, žijeme v cyklech zrodu, růstu, vrcholu, úpadku a zániku. Fenomenologické poznávání světa končí; Amélie pochopí, že její zkušenosti se budou opakovat, utvrzovat, že novost a patos prvotního světa pomine. Poslední věta románu v nadsázce završuje ústřední téma božského dětství. Všechno, co následuje po vyhnání z ráje, nestojí za řeč: „Pak už se nic nestalo“ (s. 171).¹⁰²

V povídce G. H. Wellse *Dveře ve zdi* svěřuje přítel příteli jistou neopakovatelnou dětskou zkušenost, „vzpomínku na dávný dětský prožitek“. Když bylo Lionelovi pět let, zatoulal se v londýnské čtvrti Kensington a narazil na dveře ve zdi, o nichž věděl, že nejsou zamčené. Uviděl je potom během svého života několikrát, ačkoli k nim nikdy nemohl najít cestu záměrně. Když však před nimi spočinul poprvé jako pětiletý, poslechl svou touhu a vešel. Za dveřmi se rozléhala nádherná zahrada připomínající zámecký park se všemi rajskými atributy: opojným vzduchem, hýřením barev, lehkostí bytí, stromy, květinami a mnoha laskavými lidmi. „Říkám ti, ta zahrada byla kouzelná. To vím jistě ... Jak byla veliká? No, táhla se do šířky i do dále, na všechny strany. Jsem přesvědčen, že v dálce byly kopce. Bůhví,

¹⁰¹ HOLEČEK, Josef a SVOZIL, Bohumil, ed. *Naši: výběr z epopeje. 1. [sv.]*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1973. Slunovrat. Velká řada; sv. 20. s. 193.

¹⁰² „Ensuite, il ne s'est plus rien passé.“

kam se najednou poděl West Kensington“ (s. 10). Zahrada se rozprostírá v utopii, na ne-místě. Její jedinou hranicí jsou dveře, které ovšem nelze najít ani při důkladném hledání. Lionel tuto hranici překročil pouze jako malý chlapec, v pozdějších letech se nechal vždy odvrátit od své touhy vejít povinnostmi.

První koho, chlapec v zahradě potká, jsou leopardi hrající si s míčem, kteří ho přivítají pomazlením jako starého známého – téma krotké šelmy je pro rajský topos typická. Lionel se ocitá v ideálním alternativním světě, líčí bezpodmínečné a vřelé přijetí a laskavost okouzlujících lidí v zahradě. Zažívá intenzivní pocit, že je milován a nic ho netíží (ve skutečném životě žije bez matky a s přísným otcem). Hraje si tam bezstarostně s dětmi, jež o něj velmi stojí (ve skutečném životě žádné kamarády nemá). „Celé to působilo jako návrat domů. ... Cítil jsem, že všechno je tak, jak má být, že je to jen připomínka šťastných věcí, které byly v mém životě určitým způsobem opomíjeny“ (s. 10-11).

Když se Lionel náhle ocitá zpět v šedi reality, zbývá mu jen bolest a teskná touha po návratu. Vzpomínku na tuto zkušenost si odnáší do dalšího života jako sen. Na dveře ovšem narazí znovu po třech letech při cestě do školy, dále v sedmnácti letech cestou na zkoušku na Oxford a pak ještě několikrát. Přestože svět za dveřmi pro něj znamenal zkušenost největšího životního štěstí, vždy když se před ním dveře náhodně objeví, nechá se odvést smyslem pro zodpovědnost, požadavky své společenské role a „oficiálním“ životem. Tím je už v okamžiku vyprávění unaven a sní o zahradě stále intenzivněji.

Prostor rajské zahrady, k níž vedou nenápadné dveře, lze interpretovat mnoha způsoby. Dveře představují průchod do jiného světa, do snu, do onoho světa (potkává tam přísnou paní podobnou zemřelé matce, která mu ukazuje knihu jeho života a posléze ho posílá ven) anebo lze tento zvláštní svět považovat za prostorové zhmotnění rajského bytí dětství. Lionel líčí dojem z místa jako „intenzivní radost, jakou člověk prožívá jen ve

vzácných okamžicích, když je malý a veselý a dokáže se těšit z tohoto světa“ (s. 10). Několikrát opakuje, že sám cítil (a i chování zvířat a lidí tomu nasvědčovalo), jako by se na místo vracel, třebaže ho navštívil jenom jednou. Dokonalá blaženost v zahradě symbolizuje dětství a jistotu milujícího domova. Odkládání vstupu při náhodném zjevení dveří v pozdějších letech a fatální míjení s potenciálním štěstím znamená, že původní domov a návrat do jeho blaženosti není dosažitelný. Kdykoli se Lionel vydal hledat dveře záměrně, nikdy je nenašel – návrat do plnosti dětství není možný. Není možné hledat to, co „co nelze najít hledáním“.

Nový čas života v zahradě

Z topologického hlediska se mýtus dětství projevuje změněnou nebo alespoň zvýznamněnou časovostí (nejčastěji se jedná o ne-čas prázdnin a dobu vrcholného rozpuku zahrady). V Boskově románu si Cyprián vede deník, v němž začíná počítat nový stvořitelský čas od založení zahrady Fleuriade: deník je uveden „prvním rokem nové zahrady“.

Nejoriginálnější pojetí časovosti dětství a pobytu v rajske zahrady zobrazuje Amélie Nothombová, a to hned v několika svých románech. Dítě je z ráje (dětství) vypuzeno v okamžiku, kdy pochopí nezbytnost zrání a lineárního času, kdy začne rozlišovat dobré a zlé. V *Metafyzice trubek* se čas začíná počítat až od zrození Já a individuální paměti. Po počáteční inertní fázi se vejce, dítě-Bůh, dostává do období dva roky trvající „patologické apatie“, v němž nejvíce připomíná ležící trubku, která mechanicky polyká a vyměšuje. Metaforicky nasává svět a zase ho vypouští ven. Pak nastává půl roku nesnesitelného a nepochopitelného vzteku, na jehož konci se tento vegetativní organismus přerodí v bytost-individuum. Katalyzátorem této přeměny je první slast, pocházející konkrétně z bílé belgické čokolády. V prožitku slasti se rodí Já. Vypravěčka přechází z er-formy do ich-formy a Bůh začne mít jméno – Amélie. Prožitek slasti tak značí, ve dvou a půl letech, opravdové procitnutí

do světa. Amélie líčí první rok tohoto skutečného života jako sled významných objevů, úkonů a pohybů – slastných i poučných. Holčička objevuje svět bez předporozumění, plně a autenticky. Všechno zažívá úplně poprvé, do její nově zrozené paměti se zapisují věci jako na čistou tabuli. Jsou proto fatální, velké, nové a magické.

V prvotině Nothombové, v románu *Vrahova hygiena* (1992, česky 2001), už je motiv rajského dětství silně přítomen. Chlapec a dívka se pevně rozhodnou nedospět, vzbouřit se proti času a zůstat navždy dětmi v zahradě. Vymyslí dosti svéráznou strategii, tzv. hygienu věčného dětství, která má zastavit jejich pohlavní zrání. Projekt samozřejmě končí nezdarem: byť se dětem podaří oddálit pubertu o několik let, nakonec Leopoldina dostane první menstruaci. Pretextat to komentuje se znechucením: „Odpudivého tím, co to bylo, a ještě víc tím, co to znamenalo – hrozivou iniciací, přechod z mytického života do života hormonálního, přechod z života věčného do života cyklů“ (s. 139). A dle úmluvy je Leopoldina Pretextatem zabita, aby byla ušetřena úpadkového bytí dospělé ženy. Pohlavní dospělostí končí absolutní vláda Já a otevírá se život potomstvu, tedy ne-Já.

Byť jsou dětské ráje sebenádhernější a dítě žije sebeplněji, zákony reality okolního světa v něm probouzejí touhu dospět. Pretextat a Leopoldina si přejí pravý opak toho, co všechny děti. Janine Chasseguet-Smirgelová¹⁰³ tvrdí, že každý člověk v sobě má perverzní jádro, které se vysmívá různým podobám Zákona, převrací ho a přisuzuje mu opačnou hodnotu. „Perverzní jedinec odmítá čas jakožto životní rozměr“ (Chasseguet-Smirgelová 2001, s. 50), uniká zákonům reality a tvoří si vlastní svět s vlastními zákonitostmi, alternativní a pro něj ideální. V románech Amélie Nothombové se často setkáváme s takovým hodnotovým převrácením (viz postavy anorektiček).

¹⁰³ CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine. *Kreativita a perverze: psychoanalýza lidské tendence posouvat hranice reality*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2001. Spektrum. ISBN 80-7178-509-1.

Její dětské postavy vymýšlejí různé perverzní projekty jak nevyrůst, nedospět a setrvat v dětském bytí.¹⁰⁴

Nothombovská poetika stvořila božský obraz dětství pramenící z osobní i osobité nostalgie a procházející koherentně několika romány. Dítě tu má – v souladu s jungovským archetypem dítěte – božský charakter. Je středem světa, dává mu jména, a tím mu vládne, má své vyznavače a uskutečňuje svou vůli nadpřirozeným způsobem. Žije v nerozlišitelné jednotě s živly a přírodou. Nothombová tak navazuje na tradici romantického dítěte. Spolu s dítětem-bohem je vnímáno i celé období dětství jako rajske bytí, do něhož se dříve či později dostane zlo v podobě smrti (*Metafyzika trubek*) nebo sexuality (*Vrahova hygiena*) a dítě je ze svého ráje vypuzeno. Dětské postavy to ovšem podněcuje ke svérázné revoltě proti fatálnosti času: vymýšlejí plány, jak se vyhnout sexuálnímu dospívání, čímž se symbolicky dobývají zpět do ráje pro plody stromu věčného života.

¹⁰⁴ Tento literární mýtus známe z Grassova *Plechového bubínku*, v němž Oskar Matzerath variuje typ „věčného dítěte“.

B – DOMOV A SVĚT

V následujícím oddíle budeme analyzovat prostor zahrady dětství ve vztahu ke kategorii domova. Gaston Bachelard i O. F. Bollnow se domnívají, že prvotní prostor lidské existence je šťastný a před-vědomý. Představuje původní centrum lidské existence, vztažný bod, k němuž se člověk vrací, a hluboký otisk původního domova v lidské existenci má bytostně prostorové určení. Výchozím textem pro nás bude v češtině nevydaný román *Zahrada proti Francii* (*Le Jardin face à la France*, 2005) současné švýcarské spisovatelky Janine Massardové. Jde o autobiografický román zachycující několik válečných let ve švýcarském podhůří, které se kryjí s nejšťastnějším obdobím a nejútlejším dětstvím malé Gizely.

Domov

Literární mýtus dětství stvořený Janine Massardovou se velmi podobá mýtu nothombovskému. Letní večer v zahradě je pro čtyřletou Gizelu vrcholem krásy a štěstí:

Nesmírnost byla tady, na dosah ode mě, bez hranic, beze slov. ... Uháněla jsem až na úplný konec zahrady, rozplynula se v tichu, zanechala za sebou hubování mé matky, která mě stále hledala, a věděla jsem, že v tomto koutě mě nenajde, a čekala jsem, až přijde dědeček. Ten mě pak zvedl nahoru, pevně stiskl a uložil mě, často už spící, do postele (s. 25).¹⁰⁵

V citovaném úryvku najdeme všechno už notoricky známé: zahradu dětství – intimní prostor skýtající ochranu, milovanou osobu patřící do prostoru a

¹⁰⁵ „L’immensité était là, à portée de moi, sans frontière, au-delà des mots. ... Je filais tout au fond du jardin, me dissolvais dans le silence, laissais passer au-dessus de ma tête la voix grondante de ma mère, toujours à ma recherche, et, dans un coin, là, où je la savais incapable de me trouver, j’attendais la venue de grand-père. Il m’élevait alors dans les airs, me serrait dans ses bras et me portait dans mon lit, endormie parfois.“

garantující bezpečí a prožívanou nesmírnost z prostoru domova. Nejzazší kout zahrady představuje pro Gizelu útočiště, v němž může znehybnět a prožít sám sebe v samotě (viz Bachelard). Dětství je v románu povýšeno na zkušenost nejvyššího životního štěstí, kterou má literatura schopnost zobrazit: „Psát je jako tkát čas“ (s. 232).¹⁰⁶ Prostřednictvím osobních a subjektivních obrazů s univerzální výpovědní hodnotou je mytizována jeho dokonalost a události se odvíjejí v tónech velké nostalgie – dědečka po ztracené Francii, domovině jeho předků, a Gizely po „zemi“ dětství.

Doba válečné agonie byla nakonec nejšťastnější, protože byla vázána na věk, v němž nic nenasvědčovalo jakékoli změně. Dítě žije přítomným okamžikem, je jím plně pohlceno, přivlastňuje si ho a každý dotek této intenzivně prožívané přítomnosti se stává jeho biotopem (s. 191).¹⁰⁷

Čas (válečná léta) a prostor (zahrada a vlhký domek poblíž Ženevského jezera) zásadně určují, jaký je Gizelin domov a jak osobité je její dětství.

Jako byl Hospodin pánem v Edenu, je i dědeček svrchovanou autoritou v Gizelině zahradě. Prostor i milovaná osoba pomyslně ztělesňují axis mundi, prostorový i existenční bod nula, kolem něhož se dětské vědomí dostředivě i odstředivě pohybuje. Zahrada je pevně ohraničená: z jedné strany železnicí, z druhé polem s obilím, cestou, kterou lemuje potok, a vinicemi, a ještě dále Ženevským jezerem, jímž probíhá státní hranice s Francií. Nemůže-li se dětské vědomí vyrovnat s bolestnou zkušeností pojmy a slovy, pohybuje se v prostoru, proto je-li Gizela pohnutá nebo otřesená, má nutkavou potřebu běžet do SVÉ zahrady. Chvíli, v níž setrvává u umírající sestry, kompenzuje nutkavou potřebou vyběhnout do zahrady a chytit vážku. V reakce na sestřinu

¹⁰⁶ „Écrire, c'est tisser le temps!“

¹⁰⁷ „Le temps de l'agonie de la guerre me paraissait finalement plus heureux, parce qu'il appartenait à un âge où rien ne semblait devoir changer. L'enfant vit le présent, l'absorbe et se l'approprie, et chaque touche de ce présent intensément vécu devient son biotope.“

smrt se sama snaží o jakési umrtvení vlastního bytí v zahradě, o dobrovolný útěk z domova.

Zmocnila se mě obrovská zlost: jestliže se mají věci takto, nikdo, NIKDO, mi nezabrání odejít z domova, vzít si kousky ledu ze zahradní nádrže a nechat je rozpustit v puse, a pak si svléknout oblečení, nechat si jen botky a vlněné punčochy a běžet sněhem až na konec zahrady, která se při vzlétnutí anděla zúžila, a nakonec se rozhodnout, že odejdu s obnaženou hrudí objevovat svět (s. 38).¹⁰⁸

Zahrada vs. dům

My, dům a zahrada.¹⁰⁹

Topos zahrady je nezbytně přidružený, v konkrétních textech explicitně či implicitně, k toposu domu. Dům je z hlediska poetiky míst privilegovaným literárním prostorem a existuje množství vynikajících prací analyzujících jeho funkce. Mnohé literárněvědné poznatky o prostoru domu lze vztáhnout i na topos zahrady, protože jsou oba prostory do jisté míry sdružené a plní tytéž funkce (ochrana, bezpečí, domov, centrum apod.). Bollnow lokalizuje počáteční modus lidské prostorovosti do dětství, typicky do rodného domu rodičů. Prostor domova (domu či zahrady) obýváme obvykle v rodinném společenství – bydlíme se „svými“ – a organizujeme ho podle určitého společného konsensu na míru jeho obyvatel. Gaston Bachelard v literatuře identifikuje různé sublimace rodného domu z dětství, prvního světa lidské bytosti, v němž život začíná dobře, je uzavřený a chráněný před vnějším

¹⁰⁸ „Une énorme colère s’est emparée de moi: puisque c’était ainsi, personne, PERSONNE, ne m’empêcherait de partir de la maison, d’aller chercher des glaçons dans le bassin de la fontaine et de les fondre dans ma bouche et, ensuite, d’enlever mes vêtements, sauf mes chaussures et mes bas de laine, et de courir dans la neige, jusqu’au fond du jardin, devenu, le temps d’un envol d’ange, trop étroit, et, arrivée à ce point, de décider que j’allais partir à la découverte du monde, torse nu.“

¹⁰⁹ MASSARD, Janine. *Le Jardin face à la France*. Orbe: Campiche, 2005. s. 22. ISBN 2-88241-157-X.

nepřátelstvím světa a ztělesňuje ne-Já chránící Já. V Bachelardově pojetí je model rodného domu v hlubinné lidské imaginaci sublimován do různých podob šťastného prostoru lidského bytí, prostoru snění a odpočinku.

Avšak úplné ztotožnění poetických funkcí obou toposů by na druhou stranu bylo zavádějící. V konkrétních textech se projevuje dynamika jejich vztahu různě: někdy se doplňují, jindy se jedná o sféry vlivu různých postav, někdy harmonují, jindy jsou antagonické. Tak jako je zahrada v románu *Zahrada proti Francii* prostorem milovného dětství a milovaného dědečka, představuje rodný dům sféru matky, k níž má Gizela bolestný vztah. Matku zdrť nemoc a smrt starší dcery – pro nesmírnou bolest není schopná milovat malou Gizelu. „Její odloučenost od světa byla tak velká, že kvůli ní leckdy zapomněla na to, že existuji“ (s. 48).¹¹⁰ Matčina nevyrovnanost a bolestícnost zanechávají Gizelu ve stavu zmatení. Holčička si matčinu lhostejnost vůči sobě vysvětluje jako popření samotné své existence a v hloubi duše se na matku zlobí. „Moje matka pro mě byla důležitá, ale představa, že jediný, kdo mě chrání před krutostí světa, je dědeček a zahrada, se ve mně nadlouho usadila“ (s. 52).¹¹¹

Zatímco zahrada plodí ovoce a zeleninu a zajišťuje rodině živobytí, dům selhává v poskytování své základní funkce: ochrany. Rodina má vůči němu ambivalentní vztah a každý člen rodiny ho nazývá jinak: „Chatrč, bouda nebo barabizna, to je jedno, když vlhkost se rozlézala po zdech a měnila se v plíseň, rozežírala nábytek a nakonec i nás. To kvůli ní Madelaine onemocněla“ (s. 73).¹¹² Pronajatý dům je starý, chatrný a vlhký. Nejenže před špatným počasím rodinu nechrání, ale v jeho útrobách se drží nemoci, které se přenášejí i na rodinu. Přestože je matka v domě nešťastná, je její výsadní

¹¹⁰ „Son absence au monde était telle qu'elle en oubliait parfois jusqu'à mon existence.“

¹¹¹ „J'avais pris de l'importance pour ma mère mais l'idée que seuls grand-père et le jardin me protégeait de la rudesse du monde était, et fut longtemps, dominante.“

¹¹² „Hutte, maison ou bicoque, où est la différence quand de l'humidité traîne sur les murs, se change en moisissures, ronge nos meubles et nous ensuite? C'est elle qui est responsable de la maladie de Madelaine...“

doménou: dům je stejně „nemocný“ jako její duše. Když začne matka svou autoritu uplatňovat v zahradě, tedy v prostorové sféře otce a dědečka, stane se pro malou Gizelu (a její sestřenici) zahrada opakem ráje:

Maminka Rose byla bez sebe strachy, abychom nesešly ze „správné cesty“. Vyzbrojena plácačkou přecházela po zahradě a číhala na naše prohřešky, stín zla se rozpínal nad nejneočekávanějšími místy: mohly jsme se utopit v malé nádržce, ztratit se v malém vinohradu, kozička Marie nás mohla potkat, přestože byla přivázaná ke kůlu, mohly jsme spadnout do potoka, zlomit si vaz, když jsme se houpaly na spodních větvích stromů, nechat si sát krev, když jsme si ráchaly ruce v nádržce, a pozor na zákeřné keře hlohu, který píchá, z čehož by jistě vzešla sněť, jež se dá léčit pouze amputací končetiny... (s. 133-134).¹¹³

Rodina opakovaně zvažuje odchod z venkova do města za modernějším bydlením. Gizela při tomto návrhu reaguje panikou a jímá ji doslova existenciální úzkost, nechce přijít o domov:

V tu chvíli jsem začala energicky dupat nohama, mám ten dům ráda, je to můj dům, přijde mi s těmi klematisy a všemi květinami, které tu zasázel tatínek, krásný, nikdo nesmí říkat nic ošklivého o domě obklopeném záhony s rezedou a chejrem a růžemi a citronovou trávou, pro mě to je zahrada z pohádky o Šípkové Růžence a bla, bla...(s. 73-74).¹¹⁴

¹¹³ „Maman Rose était hantée par le peur de nous voir sortir du „droit chemin“. Elle arpentait le jardin, armée d'une tapette, à l'affût de nos fautes, pour elle, l'ombre du mal s'étendait jusque dans les recoins les plus inattendus: on pouvait se noyer dans la petite mare, se perdre dans la petite vigne, se faire encorner par la petite chèvre de Marie, attachée à un pieu pourtant, tomber dans le ruisseau, se rompre la nuque en se suspendant aux basses branches des arbres, se faire boire le sang en plongeant ses bras dans la fontaine, et, attention aux redoutables buissons d'aubépines, si on les touchait, on s'y piquait, et c'était la gangrène à coup sûr, une maladie qu'on ne guérissait que par l'amputation d'un membre...”

¹¹⁴ „À ce moment, je me suis mise à taper du pied, énergiquement, j'aimais cette maison, c'était la mienne, je la trouvais belle avec ses clématites et toutes les fleurs que papa y faisait pousser,

Stinné stránky domku vyvažuje krása zahrady a okolní krajiny, ale nakonec vyhrává touha po splachovacím záchodu. Stěhováním končí svět Gizelina pravého dětství.

V románu *Třináctá komnata* (1944) Vladimíra Neffa, jímž se budeme detailněji zabývat později, podléhají funkce toposu zahrady a domu žánrové hře. Oba prostory se proměňují v závislosti na momentální vypravěčské instanci. Starobylý dům, do nějž přijíždějí noví majitelé Kalistovi, leží uprostřed zpustlé zahrady. Vševidoucí vypravěč líčí dům Kalistových tak, aby vzbudil očekávání temných událostí (je v něm 12 + 1 pokojů). Má vlastní tajemné jméno – U slepých hodin – které anticipuje motiv slepého osudu a místní harmonikář Tontini o něm tvrdí, že je zakletý. Chlapec Košťá fantazíruje o tom, že se v něm něco strašného odehraje: „Celá ta zahrada tady – a ten dům – a ona – budí ten dojem“ (s. 187). Třináctiletou Blanku Kalistovou dům děsí, antropomorfizuje ho:

Přední strana domu připomínala zlou tvář netvora. Sloupy, podpírající strop verandy, vypadaly jako řídké zuby otevřené tlamy a za nimi ležela tma; dvoustranné, bohatě zdobené schodiště bylo jeho po zemi roztaženou bradou, balkón nad verandou tupým nosem, oko vpravo, oko vlevo. A jak to všechno bylo ohromné, studené a těžké! Když Blanka přistoupila blíž, podoba netvora zmizela; zůstal jen cizí, neznámý, veliký dům. Vstoupila do něho s teskností a nechutí (s. 21).

V opozici k domu nestojí starobylá zahrada, nýbrž dům U plané růže rodiny Divišových. Hranice mezi oběma domy probíhá říčkou Ďáblicí, přes níž vede soukromý mostek. Košťá Diviš přes něj libovolně prochází do zahrady Kalistových, přestože je zamčený. Dům U plané růže má biedermeierovské až pohádkové rysy: je světlý, teplý a jeho zahrada je

personne ne devait dire du mal d'une maison entourée de plates-bandes de résédas et de giroflées, et les roses et la citronnelle, ça, pour moi, c'était le jardin du château de la Belle au bois dormant na, na et na..."

„líbezný sad“ kultivovaný schopným zahradníkem (rozlehlá zahrada Kalistových je naproti tomu zarostlá). V domě bydlí právník Diviš se svým synem Kost'ou a třemi dobrosrdečnými sestrami připomínajícími tři pohádkové přadleny. Zatímco u Kalistů jsou poměry narušené a spějí k rodinné tragédii, v tomto „malém lidském ráji“ všichni kypí duševním i fyzickým zdravím.

V novele Boženy Benešové *Don Pablo, don Pedro a Věra Lukášová* odráží vztah mezi fyzickým domovem osiřelé Věry, nejstarším domem v městečku, z něž se po smrti přestárých nájemníků vybuduje muzeum, a opuštěnou zahradou, kam dívka chodí být sama (se) sebou a kde se cítí skutečně v bezpečí, rozervanost dívčiny existence. Vzdálenost mezi domem a zahradou, které k sobě nepatří, tento rozpor odráží. Věra bydlí s citově chladnou a dětinskou babičkou, již dívka připomíná prohřešek mrtvého syna. Nepřijetí a nepochopení nutí Věru k únikům: jednak v prostoru, když se uchyluje do opuštěné zahrady, jednak do alternativních skutečností, když si pro sebe přehrává děj španělské tragédie, k níž nezná konec. Zahrada tak přebírá funkci domova, tedy místa, kde se člověk cítí bezpečně a neohroženě. Naopak k domu, do něž se dívka musí vracet, se naopak vážou motivy smrti a umrtvení (starobylý dům, muzeum, staří nájemníci a babička unikající do vzpomínek).

Láska k rodné zemi

Celui qui vit loin du pays, n'entrera pas au Paradis!

(Kdo žije daleko od své vlasti, nevejde do Ráje!)¹¹⁵

Domov nezahrnuje jen bezprostřední prostor bydlení, ale v jeho zobrazení se také odráží vztah k prostoru rozšiřujícímu se v odstředivých kruzích do větších celků. Podoba nejužšího domova (domu nebo zahrady) se

¹¹⁵ BOSCO, Henri. *L'Ane culotte*. Paris: Gallimard, 1979. Folio. s. 35. ISSN 0768-0732.

zrcadlí v obrazu „velkého“ světa. Rajská zahrada dětství se tak často objevuje v tzv. regionalistické próze, v níž dominuje étos domova a rodného kraje. Henri Bosco je autorem desítek románů a povídek zasvěcených francouzské Provincii, Holečkovi *Naši* formují utopickou idylu jihočeského selství v obrazu skutečné vesnice Stožice. Díky své dětské zkušenosti považovala Nothombová za svoji rodnou zemi Japonsko, s nímž se v dospělosti bolestně rozcházela. Janine Massardová velebí předválečný venkov švýcarské Jury v oblasti u Ženevského jezera.

Zahrada proti Francii Massardové, ale i Holečkovi *Naši* zpodobují (v rozmezí více než sta let) idylický chronotop definovaný Michajlem Bachtinem jako rekonstrukci archaického komplexu a folklorního času, který je dokonale jednotný:

Život a jeho události je v idyle organicky připoután a přirostlý k místu – vlasti a všem jejím koutům, rodným horám, údolím, polím, řece a lesu, k otcovskému domu. ... Tento nevelký svět, omezené a soběstačné místo nijak podstatně nesouvisí s jinými místy, s ostatním světem. Život generací, lokalizovaný do tohoto ohraničeného a omezeného malosvěta, může neomezeně pokračovat. Jednota života pokolení (lidského života vůbec) je v idyle obvykle bytostně dána jednotou místa...(Bachtin 1980, s. 348).

V *Naších* se vlivem takového otcovského místa stírají časové roviny různých generací, předci i potomci se pohybují na stejných místech, kde vykonávají stejné činnosti. Dětství a stáří se prolínají v cyklickém čase přírody a práce. A jak ukazuje Bachtin, v žánru rodinné idyly se opakuje několik všedních životních jevů, které jsou si rovnocenné (jídlo, práce, manželství, smrt, zrození) a často se prolínají bez ostrých hranic.

Román *Zahrada proti Francii* lze číst jako rodinnou idylu, v níž se také snoubí stáří s dětstvím a která žije v cyklickém čase ve společném rytmu s přírodou. Vypravěčka vzpomíná na zaniklý svět konkrétního časoprostoru –

na krajinu kolem Ženevského jezera a válečná léta 1943-1945, léta jejího útlého dětství. V textu se stále vrací motiv země – jednak v perspektivě makrokosmu jako rodné Švýcarsko, sice neutrální ve válce, ale obklopené válčící Evropou. Jednak v mikrokosmu zahrady. Malá Gizela pátrá v zemi po životě, neboť z ní vzcházejí květy a plody. Ale také v ní doslova hledá vysvětlení pro smrt své sestry Madelaine. Země tak promlouvá stejnou měrou o životě jako o smrti.

Zahrada-svět

„V první řadě má zahrada podobu celku“ (McIntosh 2005, s. 3).¹¹⁶ Připomeňme zde znovu Foucaultův postřeh o dvou úrovních ideálního zmenšení světa – v perských zahradách a vetkáním vzorů těchto zahrad do perských koberců. Potenciál ke vzájemnému odkazování mezi mikrosvětlem a makrosvětlem má každý uzavřený (fikční) prostor. Užší prostor domova člověk strukturuje tak, aby mu dával smysl, a v širokém prostoru světa se pak chová analogicky. Obrátíme-li perspektivu, prostřednictvím prostoru domova – domu nebo zahrady – se snažíme porozumět makrokosmu. Bollnow ukazuje, že centrum lidského bydlení organizuje přilehlý prostor, stanovuje, co je blízké a co daleké, a dynamicky se překrývá s centry větších celků (pokoj, dům, čtvrť, město, země atd.). Vztah mikrosvěta k makrosvětu, respektive nápodobu makrosvěta mikrosvětlem obzvlášť zvyznamňuje pohyb a jednání dětské postavy v prostoru. Pohled dítěte je totiž zvětšující: v jeho perspektivě se dějí významné věci i na malém prostoru. Když děti soustředěně modelují svůj okolní zmenšený prostor, učí se tak dávat smysl dospělému světu.

V Neffově *Třinácté komnatě* vypravěč explicitně vysvětluje, že drama, na jehož počátek je hra dvou dětí v odlehlé zahradě, se odehrává na tichém a starobylém Ostrůvku uprostřed velkého města. Jeho odlehlost, izolovanost a

¹¹⁶ „First, there is the form of the garden as a whole.“

neměnný lokální kolorit připomínající venkov přesto nezabraňují vnímat ho jako zmenšeninu světa (viz topos ostrova), jako paralelu velkých dějinných dramat. „Ostrůvek je Svět“, zazní mnohokrát v románu jako refrén.

Malá Gizela pohybující se po zahradě bytostně touží poznat svět. Když se na něj ptá tatínka, dozvídá se, že svět „je tady a teď pod našima nohama, je to zahrada s ovocem a zeleninou, které když prodáme, můžeme si koupit mléko a chléb...“ (s. 63).¹¹⁷ Hry se sestřenicí v zahradě se vždy určitým způsobem vztahují k dospělému světu, „... při nich prostor zahrady připomínal širý svět“ (s. 130).¹¹⁸ Veškeré informace, které o světě Gizela získává, pocházejí z dědečkova vyprávění: „... tam, kde byl dědeček, se vždycky dělo něco, co nás propojovalo se zbytkem světa“ (s. 146).¹¹⁹

Malý Frantík z Holečkových *Našich* kopíruje v sadu při svých hrách chování svého otce sedláka, napodobuje jeho hodnoty. Pobývání v zahradě je naivní zmenšeninou selského světa Stožic.

„Sad je moje hájemství a tu nesmím trpět ani slepici, ani kohouta, ani hus, ani ličku. Slepice hrabou, kde nemají, ličky trávu zplouhají, husy jsou nečisty. A kuřátka sama ved’ na cestu pravou“ – napomínal změněným hlasem, napodobě svého otce, jak on naučuje matku, aby vedla děti (s. 27).

V prostoru se chová jako pán, uspokojuje ho pocit, že všechny květiny a stromy patří jemu. V úvodní části představuje prostor tím, že obchází po dvoře, stavení a hlavně sadu a jeho vědomí je upnuté na to „...že je ten sad jejich, stromy jejich, pampelišky jejich, vrátička jejich, větrové koření jejich,

¹¹⁷ „C’est irréalissable mais ce qui compte, petite Gisèle, c’est ce qui est là, maintenant, sous nos pieds, c’est ce jardin avec ces fruits et ses légumes qui, revendus, nous permettent d’acheter du lait et du pain...”

¹¹⁸ „Je ne connaissais plus ces petits moments rien qu’à moi, faits d’exploration et de contemplation, où la dimension du jardin appelait la vastitude du monde.”

¹¹⁹ „... là où grand-père se trouvait, il se passait toujours quelque chose qui nous reliait au reste du monde.”

a myslil, že ptáci na větvích jsou jejich a že musejí v hnízdech na vejcích seděti jako v kukani kvočna nebo hus, aby rozmnožili statek jejich“ (s. 29).

Frantík je fascinován včelami, které chovají sousedé Kojanovi, a poznáváním života včel je postupně zasvěcen do morálního a přírodního řádu idealizovaného světa, jehož zmenšeninu včely ztělesňují. Hospodářství Kojanových, u nichž se nacházejí včelí úly, Frantíka přitahuje a vyvolává v něm závist. Babička Kojanová vysedává za zdí jejich sadu a hlídá včelí roje. Jejím prostřednictvím se Frantík dozvídá mnoho o včelím chování a světě přírody vůbec. Její zbožný syn, hospodář Kojan, vnímá přírodu jako chrám Boží – ohrazuje se proti vraždění zvířat. Jeho přesvědčení se vymyká ortodoxnosti katolické sedlácké víry, postoje jeho staré matky v sobě zase snoubí silný konfesijní konzervatismus a pověrečnost. Od nich obou Frantík přebírá morální postoje ke včelám, potažmo k přírodě a lidem. Ze svého úkrytu na stromě je svědkem vyrojení nového včelího společenství, což v něm vyvolá slavnostní dojem. A když zjistí, že bodnutí stojí včelu život, v duchu se se včelami smiřuje a kaje se ze svých pomstychtivých a ziskuchtivých myšlenek. Rozsáhlou epizodu se včelami tak lze interpretovat jako dílčí iniciaci do řádu selského světa, do soužití s přírodou i do poznání Božího stvoření.

C – HRY V ZAHRADĚ

Jednání v prostoru

Fenomenologické pojetí prostorovosti vychází z toho, co člověk v žitém prostoru prakticky dělá, jak se v něm chová a co to pro něj znamená, a negativně se vymezuje vůči prostoru pojímanému reflexí. Jednání dětské postavy v prostoru zahrady je otevřené mnoha možnostem – jednak je zahrada prostor otevřený nejrozličnějším činnostem (v opozici například ke škole), jednak dětská postava nebývá zatížena břemeny účelové práce a tato svoboda pohybu a her má potenciál vytvářet symbolické významy. Vernon poznamenává, že zatímco prostor „bytí v zahradě“ je strukturován posvátnými zónami, prostor „bytí v mapě“ rozdělený podle činností se chová ekonomicky. Z naratologického hlediska nebývají dětské hry v zahradě obvykle libovolné a samoučelné, ale nejčastěji anticipují dějové schéma – i zde platí, že dětská hra je zmenšeninou dramatu velkého světa. Holečkův Frantík si hraje na sedláka a kopíruje svého otce, neboť jednou převezme jeho hospodářství; v idylickém chronotopu, jak už jsme poznamenali, se generace zůstávající na jednom místě prolínají, potomci dědí životy svých předků. Nemocná holčička z Ghelderodovy *Nemocné zahrady* pohřbívá ptáčky a její hra na smrt anticipuje její vlastní smrt i smrt zahrady. V McEwanově *Betonové zahradě* předznamenává pre-sexuální hry sourozenců na doktora a na maminku a tatínka sexuální regresí a incest.

Chování Frantíka z Holečkových *Našich* je dobrým příkladem dětského konstruování světa v malém měřítku. Frantíkovy hry v zahradě jsou zasněné, přebírají řeč dospělých, jejíž význam uniká chlapcově rozumu, ale zaměstnává jeho představivost. Do okolního života přírody projektuje vše, co zná, aniž by dokázal rozlišit význam událostí. Ke šťastnému bytí mu stačí vše, co sad nabízí: hovoří po svém s ptáky, včelka sbírající nektar v květině ho

přenesl do pohádky o z Újezda pastýřově synu uvězněném ve zlaté hoře. V jeho hrách jsou luční kobylky koně vojáků, dřevěné třísky kusy dobytka, o něž je třeba smlouvat s mladší sestrou. Frantík je ve svém světě vládcem, vládcem sice nedokonalým, ale svrchovaným.

Neffova *Třináctá komnata* je vystavěna na napětí mezi dětskou hrou a skutečnou tragédií. Blanka se svým otcem hraje hru na mrtvého – otec se náhle skácí a Blanka ho k všeobecnému pobavení křísí. V průběhu románu přestává Blanka pociťovat při hře radost, začíná dospívat a uvědomuje si, jak je hra morbidní. Když je otec zastřelen, nepřestává si vyčítat, že smrt touto hrou na otce přivolala.

Avšak ústředním dějovým motivem je Košťova autorská hra na osud. Chlapec při ní pomocí papírků se jmény skutečných i smyšlených postav fabuluje příběhy plné lásky a smrti. Protože je přesvědčený, že kamenný bůžek v zahradě Kalistových ukazuje na kulaté okno v domě, vydává se s Blankou do tajemné třinácté komnaty, v níž nacházejí předmět podobný křišťálové kouli. Košť a ji bez otálení identifikuje jako ztracenou věštebnou kouli. „... teď konečně hra na osud přestane být hrou. Bude to Osud sám“ (s. 273). Košť a na zahradě pod sochou bůžka vhodí do koule lístečky s postavami a jejich stručnými charakteristikami, zamíchá osudím a vymyslí příběh. Jeho postoj je bohorovný: „Všimni si, měl jsem oči zavřené, protože osud je slepý“ (s. 189). Blanka jen bezmocně přihlíží, jak v něm figurují její rodiče a přitom spěje k tragickému konci. Příběh ji děsí, protože ničí celý její svět a protože Košťovi-osudu naprosto věří. Dětská idyla končí, „... nebe se už pohnulo a splnění sudby se odkudsi neodvratně blížilo k očarované zahradě, k očarovanému domu“ (s. 285). Následkem hry se Blančino chování doma změnilo a polopravdami zasáhne do vztahu mezi rodiči.

Její pokusy vniknout do děje předpověděného Košťou byly naprosto marné. Její jméno nebylo mezi papírky, jež vytáhl z koule. Bylo jí dovoleno jen přihlížet, mít lítost, bát se. Byla zcela mimo osudovou

dráhu dvou lidí, které měla nejraději, a třetího, kterého nenáviděla (s. 374).

Hra na osud se stává nezáměrně sebenaplnujícím se proroctvím. Poté, co je Blančin otec zastřelen a matka obviněna, neochotný Kost'a papírky rituálně spálí a křišťálovou kouli rozbije. V tom okamžiku se jako deus ex machina zjeví korunní svědek Kozel a rodinnou situaci se podaří stabilizovat.

Podobný typ chování v intimním prostoru zahrady najdeme v novele *Don Pablo, Don Pedro a Věra Lukášová*. Jedenáctiletá Věra vyvažuje svou nesmírnou samotu tím, že chodí do opuštěné zahrady na konci slepé ulice. „Oblast“, jak ji pojmenovala, je jediným místem, kde může být Věra sama sebou, kde se cítí bezpečně a volně, v bachelardovském smyslu je to místo jejích intimních samot. Nejčastěji tu přemýšlí nad slovy, nad rozpoznáním dobra a zla, navozuje si tu vznešenou náladu nebo prožívá alternativní život španělské barvotiskové tragédie, jejíž pomocí se snaží porozumět životu. V cukrovarské zahradě sousedící s Oblastí se objeví starší chlapec-vetřelec. Vysmívá se Věře tím, že objektivně popisuje banálnost jejího chování: dívka sedí a vznešeně rozpráví nad dvěma míčky v ruce (donem Pedrem a donem Pablem). Chlapcova přítomnost Oblast, kterou on nazývá „špinavým koutem, kam španělské dony chodívají snít“, naprosto znesvětí. Když Jaroslav navíc bez špetky zbožnosti vykoná Boží soud nad aktéry španělské tragédie, jenž Věru zaměstnával už dlouhou dobu, začne se dívka Oblasti vyhýbat. Pocit hanby, ponížení a cizosti ji z jejího prostoru vyhánějí.

Autorita v zahradě

Odhlédneme-li od čistě prostorových souřadnic (ty často mají při analýze fikčního prostoru až druhořadý význam), prostoru zahrady v konkrétních dílech dominuje vědomí hlavní postavy, která se v něm pohybuje. Toto vědomí je skutečným středem prostoru a zpravidla je autoritativní – prostor mu podléhá. V románu Henriho Boska je jím stařec

Cyprián i jeho zahrada Fleuriade, k nimž jsou děti a zkrotlá zvířata až magicky přitahovány – on je mobilním středem ráje. Zasvětitelskou autoritou je v *Zahradě proti Francii* postava dědečka, jen s ním a v zahradě malá Gizela cítí skutečné bezpečí domova.

Zahrada Kalistových v Neffově *Třinácté komnatě* patří mezi prostory ovládané vědomím dítěte-boha. Spolu s celým Ostrůvkem patří do jiného prostoru a času: „Je ticho, nepravděpodobné ve středu města, takže občasné vzdálené zahoukání automobilu zní jako z jiného světa“ (s. 33). Košť a Diviš nejraději pobývá v užším „posvátném“ trojúhelníkovém prostoru vymezeném tamaryškem, smuteční vrbou a sochou tančícího bůžka pod vzrostlým platanem:

... kamenná soška, tlustý chlapec, tančící na jedné noze, tělo nachýlené jako při veselém poskoku, levá paže uražena u ramene, pravá pozdvižena a ukazující prstem.... s drobounkými růžky ... Starý bůžek, jež uctívali lidé, dnes už dávno mrtví? ... Zdálo se jí, že jako v okouzlení čas se zastavil; když pak okouzlení přejde, bůžek ožije, seskočí z podstavce a se smíchem zmizí v křoví (s. 33).

Čtrnáctiletý chlapec zná zahradu lépe než její majitelé, má tu svůj svět, v němž dává průchod vlastní imaginaci a vymýšlení příběhů. Košť a se projevuje jako osobitý, inteligentní, upovídaný a žoviální tloušťák nápadně podobný sošce v zahradě:

... hnědá ruka pak rozhrnula zelené proutky a za ní vyhlédla kulatá smějící se tvář. Blanka zadržela výkřik, plna radosti i bázně. Poznala svého veselého, tlustého bůžka, který konečně ožil a bezelstně se radoval z jejího leknutí. Jeho růžky byly zakryty krabatým listem reveně, z něhož si upravil něco na způsob čepičky. Byl půvabný a čistý, kulaté tváře zářili zdravím... Bylo omamující mluvit s bohem. ... Kouzlo zmizelo. Byl to obyčejný, tlustý, asi čtrnáctiletý chlapec (s. 55).

Božské vtělení nepramení pouze v fyzické podobnosti, Kost'a je demiurgem vládnoucím zahradě slovy a příběhy „ztřeštěné fantazie ... na pomezí lži a imaginace“ (s. 111). Pro Blanku je „Kost'a živý a Kost'a kamenný“ (s. 76) jedna a tatáž bytost. Je demiurgem, protože dokáže tvořit nové světy, světy s příběhy pravdivými alespoň podle měřítek fantazie: „Ale proč jsem si to vymyslel? Protože se to stalo. Kdyby se to nebylo stalo, nemohl bych si to vymyslet“ (s. 70). Osud, kterému Kost'a pomohl svou hrou na svět, se sice neplní přesně podle jeho slov, ale se všemi podstatnými motivy (nevěra, vražda, sebevražda, falešné obvinění, happy end). Jeho bohorovná pozice je ambivalentní (ostatně rozverná soška boha má růžky): když se odehraje tragédie velmi podobná jeho příběhu ze hry na osud, nemůže za ni převzít zodpovědnost, osciluje mezi pocitem viny a svým demiurgovským triumfem, není schopen Blance vysvětlit rozdíl mezi hrou a skutečností. „Do čeho se zapletly ty děti? Má to snad opravdu být zběsile krutý trest za jejich proniknutí do třinácté komnaty? (s. 436).

Dramatický oblouk příběhu se sklání už do jiného času a prostoru: děti v zahradě znovu pobývají až na podzim (doba školy, konec prázdnin) a ve zcela jiném trojúhelníkovém prostoru „... na druhé straně pěšiny pod topoly, mezi zraněnou břízkou, staletým dubem a tújovým hájkem“ (s. 366). Socha bůžka byla odstraněna pro svou nevkusnost primářem Kalistou ještě před jeho smrtí.

O. F. Bollnow poznamenává, že budováním prostoru domova rekonstruuje člověk práci bohů z počátku světa a opakuje jeho stvoření: „Proto je veškeré pořádání prostoru člověkem, „pouze opakováním prvotního činu, přeměnou chaosu v kosmos božským stvořením““ (Bollnow 2011, s. 137).¹²⁰ Stejně jako potřebuje Kost'a prostor zahrady, nebo alespoň její posvátný výsek s bůžkem, k manipulaci s osudem, chodí Věra Lukášová do

¹²⁰ „For this reason all human ordering of space is „only repetition of a primordial act, the transformation of chaos into cosmos by the divine act of creation“.

Oblasti, aby se vyrovnala s vnitřním napětím a vtělila se do španělské dony. Svůj banální opuštěný život projikuje do španělské tragédie s názvem Odměna sirotkova čili Boží soud, jejíž konec ale nezná. Prostřednictvím příběhu o donu Pedrovi a donu Pablovi (červený a modrý míč, které nosí neustále s sebou) potřebuje v zastoupení dořešit zmatek a mučivou ambivalentnost vlastního života. Do Oblasti chodí, aby zinscenovala Boží soud nad hrdiny španělské tragédie. Ve své nejtajnější fantazii se upíná ke správnému rozuzlení, na vítězství dobra, jako k něčemu, co jí pomůže porozumět skutečnému světu. „Za nejhlubší tajemství života považuji, kdyby někdo věděl, jak rozeznati zlo a dobro“ (s. 44). Realita je pro ni v tomto smyslu nečitelná a nenabízí se nikdo, kdo by ji jejími pochybnostmi provázel. Oblast je místem, kde se prostupuje vnitřní a vnější život Věry. Aktéři novely (Věra, postarší přátelský pan Láb a krutý pubescentní Jaroslav) mají totiž své protějšky ve španělském příběhu. Věra se identifikuje s hrdou a vznešenou donou Elvírou, která se musí rozhodnout mezi donem Pedrem a donem Pablem. Vnější dojem z pana Lába i z Jaroslava se pod vlivem událostí přemění ve svůj opak: to pan Láb Věře „klade hříšné nástrahy“ a Jaroslav ji začne ochraňovat. Nakonec je to realita, co jí pomůže zodpovědně rozuzlit španělský příběh v její fantazii.

Mluvíme-li o demiurgovské pozici dětského vědomí v prostoru zahrady, patří k ní i moc vládnout slovy. Dítě nemá reálnou moc tvořit kosmos, řekněme, materiálně – je odkázáno buď na hry imitující dospělé (Frantík z *Našich*), nebo na stvoření světa pomocí fantazie a slov (Kost'a). Motiv dávání jména je známý z mýtu o zahradě Eden (Gn 2, 19-20). Pojmenování je aktem přivlastnění, zahrnutí do vlastní (mocenské) sféry. „Nevyslovený pojem se ještě ve světě ‚nejeví‘, ne že by nebyl, ale doposud se ‚neprosvětlil‘. Vyslovený pojem dostal své jméno – a tím pádem již tedy ve světě je. Dát někomu jméno znamená prosvětlit ho v jeho existenci“ (Prokešová 2011, s. 32). Důraz na správně volená slova (srov. s Cypriánem

z Boskova románu) je tedy pro pozici demiurga typický. Kost'a i Věra mají enormní verbální schopnosti. Pro Věru jsou slova jediným prostředkem, jak uplatnit vlastní vliv na svět. Díky tomu působí dojmem, že je starší. Opuštěnou zahradu pojmenovává „Oblast“, čímž si ji přivlastňuje a nárokuje. V ní také přemýšlí o významu, kráse a moci slov: slovy tvoří vlastní svět. Vášně pro slova ji nakonec spojí s krutým Jaroslavem: když Věře zašifruje své jméno do epigramu a ona ho uhodne, nastává v jejich vztahu absolutní obrat – chlapec začne Věru přijímat. Jako by uhodnutí hádanky, bod obratu ve vyprávění, umožnilo dívce opustit labyrint temných existenciálních zmatků a vstoupit do jasného světa bezpečí a jistoty.

Pocity v prostoru a pocity z prostoru

„Příjemné i nepříjemné vzpomínky jsou vázané na individuální místa“ (Bollnow 2011, s. 67).¹²¹ Vztah fiktivní postavy a místa určuje nejen její chování a jednání v prostoru, ale i pocity, které místo vyvolává a které (zpětně) ovlivňují, jak se postava v prostoru chová. Poté, co Jaroslav Věru poníží a urazí přímo uprostřed Oblasti, bloumá dívka nešťastně městečkem co nejdál od své zahrady. Intuitivně se vyhýbá všem místům, která má ráda, a nakonec pláče zahanbeně v houští městského parku.

Iracionální pocity vyvolané prostorem prožívá nájemník a vypravěč povídky *Nemocná zahrada* Michela de Ghelderode. Třebaže si její prostor drží od doslova těla – pozoruje ji z okna starobylého domu – je jí uchvácen i znepokojen: „Je mým pánem; jsem s ní spjat a její rysy se mi vinou po nervech. ... Nikdy se nebudeme mít dost na pozoru před místy, kde se usazujeme“ (s. 117). Ghelderode si tu pohrává s perspektivou, která kromě osobní labilnosti vypravěče značně přispívá k nespolehlivosti vyprávění. To, co se odehrává v zarostlé zahradě a co nemůže vypravěč vidět, odezírá z chování svého psa a divokého kocoura. Sice se snaží, jak tvrdí, „být věčný“,

¹²¹ „Memories of pleasant and unpleasant kinds are linked with the individual places.“

nicméně jeho zjitřené smysly neustále obestírají děj nejistotou. Do zahrady nevzkročí, a proto jsou to pouze a jen jeho mysl a smysly, které vnímají prostor jako makabrovní drama.

Zcela v souladu s multiperspektivností vyprávění v Neffově *Třinácté komnatě* i různé postavy vnímají prostor (zahrady) různě. Ustrašená a nesebevědomá Blanka se k jejímu prozkoumání musí odhodlat: v rozlehlosti a nepřehlednosti zahrady si připadá ztracená (stejně jako se cítí ztracená v rodinné situaci):

Bála se všeho, bála se nízkého hlohu, podivně propleteného zčernalým břečťanem, bála se tújového háje, polekala se pahýlu smrtelně zraněné břízy, již kdysi blesk urazil korunu. Připadalo jí, že zahrada je tak ohromná, že ji nikdy neprozkoumá, nikdy se v ní nevyzná, nikdy se nepřestane bát (s. 31).

Zcela jinak vnímá zahradu v doprovodu mladého aristokrata, který přijel ke Kalistovým na návštěvu:

Princ byl roztomilý, ale kam se podělo v jeho blízkosti kouzlo, jež vyvolal její milý, tlustý, divoký přítel? Stromy se proměnily v stromy, křoví v křoví; bylo to zlé. Po javorech nelezly báby a nevařily nápoje lásky, tráva přestala kokrhát, tančící bůžek zvedal prst své jediné ruky hloupě a bezúčelně: bylo možno vyprávět princovi o strašném významu tohoto gesta? Nebylo možno, neboť strašný význam byl zrušen. ... Ó, jak se těšila, až princ bude pryč a až se Košťá zase vrátí, aby znovu obestřel zahradu rozplynulými přízraky! (s. 140-141).

Princ sám je duch technický, proto hledí na prostor zahrady prakticky: „Je to skvostná zahrada. Nic lepšího jste si nemohli ve středu Prahy vybrat. Staré stromy, prostor, vzduch, klid...“ (s. 142). Hřmotný a zemitý primář Kalista vůbec prostoru zahrady nedá „prostor“: „A bylo podivné, jak náhle zahrada ztratila všechnu úzkostnou krásu v blízkosti jeho postavy, pod jejíž váhou

kamenité pěšinky div že se neprohýbaly“ (s. 75). Váha otcovy osobnosti přemůže jakoukoli tajuplnost. Kalista do zahrady nepatří, nepatří ani ke své ženě; nepatřičnost je jeho osobním atributem.

Zahrada je pro Blanku neznámá a neprobádaná, jako je pro ni ambivalentní a nepochopitelný její život a všichni blízcí. Desinterpretuje role svých rodičů: „... oba jsou stejně neznámí, stejná tajemství vězí za jejich vnějšími podobami, jsou stejně divní ... tak divní, že Blanku až jímala úzkost, když si to uvědomila“ (s. 30). Střet dětského a dospělého hodnocení světa i přechod mezi dětstvím a pubertou se v románu odráží v chování dětí v určitých prostorech. V maminčině pokoji si Blanka hraje na dámu s maminčinými věcmi a gesty. Zahrada je vyhrazena dětské lásce a cudné něžnosti mezi chlapcem a dívkou. Rozvržení jejich pohlavních rolí de facto odpovídá rolím Blančiných rodičů: Blanka je vylekaná, rezervovaná a Košťů dominantní, ochranný.

D – ROZKLAD V RÁJI: VPÁD SEXUALITY A SMRTI

Reinhard Kuhn nazval svou práci o proměně dětské postavy v západní literatuře *Rozklad v ráji*.¹²² Domnívá se totiž, že literatura dětství 20. století narušila rajský charakter romantického dětství vpádem smrti a sexuality. Spojnici dětství-ráj považuje za samozřejmou výchozí pozici a většinu jeho výkladu zabírá popis procesu vyhnání z ráje dětství vpádem zla: smrti a sexuality. Kuhn toto schéma dokonce nepovažuje jen za metaforu, ale za univerzální narativní strukturu literatury dětství, respektive samostatný literární žánr: setkání se smrtí či sexualitou zprvu pro dítě nic neznamená, nedokáže mu porozumět, uvědomění a vhléd přicházejí později a způsobují otřes, po němž následuje nějaká forma zoufalé negace nebo (sebe)destrukce, který má nevratné důsledky (Kuhn 1982, s. 132). Kuhn tak vymezuje román dětství univerzální dějovou strukturou, která

... představuje radikální reinterpetaci starého mýtu o vyhnání z ráje a ve své komplexnosti přebírá status originálního a autonomního mýtu. Význam této konkrétní obměny příběhu, který byl bezpočtukrát převyprávěn, spočívá v jeho struktuře. Většina moderních verzí Pádu svědomitě a přímočaře reprodukuje popis Genesis, v němž vyhnání, jakožto trest za spáchaný hřích, je jedinečnou nevratnou zkušeností (Kuhn 1982, s. 131).¹²³

Do idylického bytí dětství náhle vpadne zlo v podobě tajemství smrti nebo sexuality a jejich uvědomování má dramatický charakter. V tomto vzorci

¹²² KUHN, Reinhard. *Corruption in Paradise: The Child in Western Literature*. Hanover, N. H.: Published for Brown University Press by University Press of New England, c1982. ISBN 978-0-87451-235-9.

¹²³ „... represents a radical reinterpretation of the ancient myth of the expulsion from paradise and in its comprehensiveness assumes the status of an original and autonomous myth. The significance of this particular variation on a story which has been retold endless times lies in its structures. Most modern versions of the Fall scrupulously reproduce the linear account of Genesis in which exile, as a punishment for a sin, is a unique experience never to be repeated.“

úpadku v ráji je symbolicky zvýznamněný konec dětství, neboť pomyslná cesta zahradou má iniciační funkci. Náhlé poznání staví dětské protagonisty před úkol vyrovnat se s otřesem z nemožnosti se do idyly vrátit.

Hermafroditismus

Zopakujme jen, že plodivá síla a početí nového života patří k základním rysům toposu zahrady už od jeho mytických počátků a v kulturních dějinách nabývala sexualita tohoto místa mnohdy paradoxních symbolických významů (například uzavřená zahrada panenských madon). Dětská postava v zahradě v tomto smyslu obohacuje tradici, protože na sebe váže v analyzovaných textech androgynní motivy, ztělesňuje sexuální nevyhraněnost i syntézu obou pohlavních principů stejně jako první člověk Adam, z jehož těla byla stvořena Eva. Mnohé stvořitelské mýty obsahují motiv rozštěpení androgynní postavy. A vyhnání z Edenu pro člověka mimo jiné znamenalo, že bude štván sexuální touhou rozštěpený ve dvě odlišná bytí – mužské a ženské – a nutností živit své tělo potravou, které byly v ráji irelevantní díky plodům stromu života.

Ve vybraných románech se v prostoru zahrady pohybuje výrazný protagonista, k němuž je jako komplement obvykle přidána dětská postava opačného pohlaví. Dítě-hermafrodit zde obvykle figuruje, jak ukážou příklady, jako podvojná postava, jako úzké spojení hlavní a doplňkové postavy. Ve *Třinácté komnatě* je to silný demiurg Košťá a slabá Blanka, u Boska je to Konstantin a malá Hyacinta vystupující do popředí v dalších dílech trilogie. Zajímavé je v tomto směru Cypriánovo misogynství: přestože je malá Hyacinta daleko nevinnější a otevřenější mystériím přírody než Konstantin (je například spatřena při tajném tanci v zahradě Fleuriade), stařec se obává zrádnosti ženského pokolení. V Tournierově povídce *Amandina aneb dvě zahrady* nachází dívka svůj „mužský“ doplněk v kocourovi z vedlejší zahrady, jehož vtělením je soška Amora. Při závěrečném pohledu

do zrcadla je Amandina dokonale zmatena – sama se amorkovi podobá a v kocourovi nakonec rozpozná kočku. Motivy (pohlavní) ambivalence se tak táhnou krátkým textem jako červená nit. V *Betonové zahradě* Iana McEwana, o níž budeme pojednávat podrobněji, má splývání pohlavních rolí několik podob (transsexualita, incest mezi sourozenci).

Na tomto místě je třeba zmínit román Amélie Nothombové *Vrahova hygiena*, jímž prochází hned několik témat podstatných pro naši práci: topos rájské zahrady, hermafroditismus dětských postav a vyhnání z ráje vpádem sexuality a smrti. Dovolme si stručně nastínit dějovou linku: slavný spisovatel Pretextat Tach je monstrózně obézní invalidní stařec podobající se velkému dítěti. Během rozhovoru odhaluje mladá novinářka Nina lakuny v jeho veřejně známém životopise a zaměřuje se na Tachovo pečlivě tajené dětství a pubertu. Ukazuje se, že Tach byl jako osiřelý potomek šlechtického rodu svěřen k opatrování širší rodině. Vyrůstal s o dva roky mladší sestřenicí Leopoldinou, se kterou ho v idylickém prostředí aristokratického sídla pojilo fatální pouto. Oba nikdy neopustili nádherné panství, nikdy neviděli svět venku, žili izolovaní v lůně přírody a milující rodiny. Z dětí se stanou milenci, přestože ještě nedosáhli puberty (sic!), a tímto spojením vytvoří dokonalou dvojčedinou postavu hermafrodita. Jak sám Tach poznamenává, Adam a Eva byli také sourozenci i milenci zároveň. Pretextat a Leopoldina považují tento způsob života za natolik šťastný, že usilují o to setrvat v dětství a nikdy nedospět prostřednictvím tzv. hygieny věčného dětství.

V lůně svého Ráje začínáte pociťovat něco, čemu říkáte „úzkost vyvolených“ s následujícím leitmotivem: „Jak dlouho může tato dokonalost trvat? ... Uplynou další roky. Vám je teď čtrnáct a vaší sestřenici dvanáct. Dosáhli jste kulminačního bodu dětství, toho, co Tournier nazývá „vrcholnou zralostí dětství“. Utváření pohádkovým životem jste dětmi z pohádky. Nikdy vám to neřekli, vy však jasně tušíte, že vás čeká strašlivá degradace, která postihne vaše dokonalá

těla vaše neméně dokonalé nálady a změni vás v ztrápené uhrované hubertáky (s. 103).

Hygiena věčného dětství spočívá ve zvláštních pseudovědeckých dietách. Nařizuje minimum spánku, pobyt ve studené vodě v jezírkách panství a přijímání co nejmenšího množství potravy. Některá jídla jsou zakázána, jiná jako například nejedlé houby nebo silný čaj naopak doporučena. A dětem se kupodivu opravdu podaří pubertu o tři roky oddálit, jako by se perverzní plán zastavit čas podařil. Jejich vzezření je asexuální:

V patnácti letech ... byla Leopoldina nejkrásnějším, nejšťastnějším, nejnevědomějším, a přitom nevědoucnějším dítětem – byla nejděťštějším dítětem, a to jediné díky mně (s. 106). ... ano, ani vy v sedmnácti letech nemáte známky jinocha. Je to velice zvláštní: oba jste vysocí, hubení, bledí, ale vaše obličejové a vytáhlá těla jsou dětská. Ostatně ani jeden z vás nepůsobí normálně. Přesto je výsledek skvělý: jemné rysy, naivní oči, vzhledem k lebce příliš drobné tváře nad dětskými trupy, tenké, nekonečně dlouhé nohy – něco pro malíře (s. 115-116). ... Leopoldina nebyla ženská postava, byla – a provždy bude – dítě, zázračná bytost stojící mimo pohlaví (s. 133).

A spojení mužského a ženského principu v (hermafroditní) postavě dítěte funguje jako iniciační moment přechodu do puberty a následného vyhnání z ráje. Dětská sexualita v zahradě má tak dva zdánlivě protichůdné motivy – počáteční dokonalý hermafroditismus a z něho ústící sexuální zasvěcení a nenávratnou ztrátu ráje.

Sexualita v zahradě

Sexuální charakter zahrady, konkrétně dívčí intimita (obraz panny v zahradě odkazuje na středověké madony v zahradě) a probouzející se sexuální pud, zvýznamňují některé vybrané texty s postavami na prahu

puberty: *Don Pedro, don Pablo a Věra Lukášová* a krátká povídka Michela Tourniera *Amandina aneb dvě zahrady*.

Sexuální zmatení přechodu mezi dětstvím a dospělostí prožívá jedenáctiletá Věra Lukášová, uzavřené, osamělé děvče vychovávané babičkou. Její výjimečnost a zranitelnost je patrná na první pohled: Věra je nedětsky oblečená do kabátu a klobouku i v létě a její vyjadřování a gesta jsou starosvětská. Je mučena ambivalentností dospělého světa a její konečná iniciace se rovná poznání, že v dospělém světě jsou věci jiné, než jak vypadají. Babička jí podvědomě vyčítá „hříchy“ jejích zemřelých rodičů, jemuž Věra nerozumí. V otázkách hříšných úkladů ji babička pro svou pruderii není schopna zasvětit, naopak ji Věřiny otázky pohoršují. Do otázek sexuality je zasvěcena dvěma naprosto nevhodnými muži. Postarší pan Láb, k němuž Věra zpočátku lne, protože se projevuje moudře a uhlazeně a přislíbil jí přeložit několik španělských frází, říká opak toho, co si myslí. Pan Láb tak Věru pozve k sobě domů, kde ji citově vydírá, dotýká se jí, vzruší se a pak ji vyžene. Při vynucené druhé návštěvě se však Věra jeho vilným choutkám ubrání ránou do ohryzku (symbolizujícím jeho mužství). Druhým zasvětitelům je patnáctiletý Jaroslav, který se k Věře zpočátku choval krutě. Jeho nekontrolovaná (mužná) síla vnikla nevybíravě do intimního prostoru Věřiny Oblasti. I z jeho chování je Věra nesmírně zmatená. Poté, co navážou přátelství, bere na sebe Jaroslav roli dívčina ochránitele a novela končí poněkud naivním příslibem budoucí lásky v zahradě-Oblasti.

Tournierova mikropovídka *Amandina aneb dvě zahrady* nese podtitul „iniciační povídka“ a je vystavěna na schematické metafoře dvou zahrad, v nichž se pohybuje desetiletá Amandina: první je domovská, přehledná, nudná zahrada dětství, druhá sousední je zarostlá, těžko přístupná, vzrušující a tajemná zahrada dospívání. Vyprávění, psané věčným, nedětským stylem je zasazeno do rámce deníku, do nějž si Amandina nejprve zaznamenává svá pozorování života kočky a jejího zdivočelého kotěte. Fascinují ji totiž vnější

projevy pohlavního života zvířat, jejichž význam dosud nezná. Mateřské pudy donutí kočku, aby poslední zbylé kotě odnesla za zeď domovské zahrady. Amandina pozoruje, že se kvůli němu drží víc na druhé straně zdi: „Opravdu žije dva životy, které se navzájem neprotínají, svůj život za zdí a svůj druhý život s námi, v tatínkově zahradě a mamčině domě“ (s. 17). Dům je doménou matky, zahrada otce (podobné rozdělení rodičovských sfér nacházíme i v *Betonové zahradě*), všude vládne řád:

Líbí se mi v mamčině domě i v tatínkově zahradě. V domě je pořád stejná teplota, ať je léto, nebo zima. Trávníky v zahradě jsou v každou roční dobu stejně zelené a pěkně zastřižené. Vypadá to, jako by maminka v domě a tatínek na zahradě závodili v nějaké soutěži čistoty. ... Myslím, že jednají správně. Dává to pocit bezpečí. Ale někdy také trochu pocit nudy (s. 13).

Dívka začne vstávat ráno brzy a chodí do zahrady na pozorování – tento úkrok z navykklé rutiny jí dává pocit, že je sama na světě a má vzrušující tajemství. Rozhodne se přelézt zeď a poznat víc: „Myslím, že vydat se do zahrady Kočkydana je nezbytné a příjemně vzrušující, ale že o tom nesmím nikomu vykládat, a rodičům už vůbec ne. Jsem hrozně nešťastná. A zároveň hrozně šťastná“ (s. 19). Překročení hranice (mezi zahradami) je ambivalentní jako všechno, co Amandina prožívá a cítí. Blízkost zahrady dětství a zahrady dospívání oddělených pouhou zdí prostorově znázorňuje sotva znatelnou časovou hranici mezi oběma časovými obdobími. Když jde po zdi oddělující zahrady, narazí na staré schůdky dolů, které „...tam stály přistavené ke zdi, jako by tam na mě odjakživa čekaly“ (s. 20). Sousední zahrada je zarostlá plevelem a trním, představuje „pravý opak tatínkovy zahrady“. Vidí tu neznámé květy, prodírá se vysokou trávou po zarůstající cestě, až dorazí k paloučku. Uprostřed leží na kamenné desce Kočkadan, který se tady za zdí nechová tak plaše jako u nich na zahradě: „Opravdový vladař ve svém království“ (s. 21). Dovede holčičku až k altánu, pod jehož kupolí sedí socha

nahatého amorka s křídly na zádech. I on je jeho vtělením, při setkání s amorkem v přítomnosti kocoura Amandina pochopí mystérium pohlavnosti:

Vypadá to, jako by sdíleli stejné tajemství, poněkud smutné a velmi něžné, a chtěli mě s ním seznámit. ... Chce se mi plakat a jsem šťastná. Jsem daleko od tatínkovy pěkně ulízané zahrady a od maminčina naleštěného domu! Budu vůbec s to se tam někdy vrátit? (s. 21-22).

Pod tíhou okamžiku prchne zpět do „zahrady dětství“, jak ji explicitně označuje. Ve svém pokoji pláče a zjišťuje, že dostala první menstruaci (srov. s Nezvalovou *Valérií a týdnem divů*). Povídka končí (a také začíná) dívčíným pohledem do zrcadla: „A přece už nevypadám jako desetiletá holčička“ (s. 22). Překročení prostoru explicitně symbolizuje překročení času a také představuje rituální menarche: Amandina přechází do jiného pohlavního bytí. Z období dětství a kultivace do období dospívání určovaného přirozenými pudy.

Smrt v zahradě

„Ocko, prečo som nemohol ostať tam, kde som bol malým chlapcom?!“¹²⁴

Příběhy, v nichž významným způsobem figuruje mýtus dětství, zpravidla spějí k nevyhnutelnému konci rajského bytí. Ontogenetický vývoj je neúprosný, přechod do dospívání je ještě provázen ambivalentností, ale definitivní konec dětského vnímání světa je zpravidla v literárních textech symbolicky zvýznamněn. Na rovině topologické můžeme hovořit o smrti v zahradě. Není to tradiční atribut, který by s sebou prostor zahrady nesl, zahrada se naopak spíše otevírá všem možným formám živoucnosti a vitality

¹²⁴ BALLEK, Ladislav. Kraj za vinicami. In: *Južná pošta*. 1. vyd. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1974, s. 67.

– žije věčným cyklickým časem přírody. Má-li literární zahrada smrtonosné vlastnosti, jde o silný poetický příznak.

Komplex rajske zahrady dětství, o němž už byla řeč, zahrnoval obligátní motiv smrti a vypuzení z ráje: v Boskově románu smrt symbolizuje jednak liška-zabiják vzpírající se magické moci Cypriána, jednak hříšný akt chlapce Konstantina. Krádež rozkvetlé větve mandlovníku de facto znamená zánik zahrady. Amélie Nothombová vidí konec rajskeho bytí v přirozeném psychosexuálním vývoji dítěte: jakmile se ohlašuje konec dětství, postava ztrácí intenzivní radost z vnitřního i vnějšího pobývání v zahradě. V románu *Vrahova hygiena*, určitém pendantu k *Metafyzice trubek*, zobrazuje autorka vzpouru proti smrti dětství a dospívání. Projekt hygieny věčného dětství však končí nutným nezdarem: Leopoldina dostane první menstruaci a je Pretextatem zavražděna.

Na rovině fenomenologické můžeme hovořit o smrti prostoru. Máme-li na zřeteli vztah vědomí postavy k němu, jeho zánik se odvíjí od zásadní změny vnímání místa touto postavou. V našem případě jde o konec dětského pohledu na svět, a z toho plynoucí změnu vztahu k prostoru dětství, popřípadě násilné vyhoštění z něj. Následující analýza dvou reprezentativních textů – *Nemocné zahrady* Michela de Ghelderode a zejména *Betonové zahrady* Iana McEwana – do jisté míry také shrne předchozí témata.

Betonová zahrada

Román *Betonová zahrada*, u nějž se detailně zastavíme, naprosto popírá představu rajske zahrady dětství a zároveň provokuje svou nejednoznačností, šokujícím příběhem a složitou hrou prostoru a sexuálních rolí. Smrt v něm tvoří celý motivický komplex a figuruje na dvou základních rovinách: jednak čtyřem sourozencům v krátkém časovém rozmezí zemřou oba rodiče, jednak svou nedospělou snahou udržet si domov a rodinu v chodu

postupně psychosexuálně regredují. Následující analýzu budeme strukturovat podle témat předešlých částí interpretace.

Osiřelé děti se především snaží zachovat si domov, který je vázaný na matku a její sféru domu a na pedantického a autoritativního otce a jeho prostor neživé zahrady. Narušené vztahy mezi otcem a dětmi předznamenávají neúspěšnost uchování domova po smrti obou rodičů: „Líbilo se mu, aby děti spořádaně stály vedle sebe a tiše čekaly, až na ně přijde řada při nějaké hře, kterou vymyslel. Hluk, zmatek a bezúčelné pobíhání dětí ho bezmezne rozčilovaly“ (s. 25). Otec bojuje o manželčinu pozornost s nejmladším Tomem i s pubertálním Jackem, který pomyslně nastupuje na jeho místo: otec zemře při betonování zahrady přesně v okamžiku, kdy Jack ve svém pokoji poprvé ejakuluje. Mužský element je, jak ještě ukážeme, je v celém textu pervertovaný a problematický.

Tichá a něžná matka je naopak milovaným středobodem rodinného vesmíru, každé z dětí ji chce mít pro sebe. Když smrtelně onemocní, stane se její ložnice středem domova a místem setkání celé rodiny: „Pobývali jsme tam, povídali si spolu nebo poslouchali její malé rádio, zatímco podřimovala“ (s. 30). Centrální postavení matky ve vnějším prostoru domova i ve vnitřním vědomí jednotlivých dětí se příliš nezmění, ani když v ložnici zemře a nejstarší Julie a Jack zalijí její mrtvolu betonem do kovové truhly ve sklepě. V tom okamžiku se naopak ložnice stává zapovězeným prostorem a centrem domova se stává sklep, prostor původně zasvěcený rodinné minulosti:

V téhle místnosti byly lepenkové krabice s plesnivým prádlem, z kterého jsem nepoznával ani kus. Tom našel nějaké své staré hračky. Opovržlivě je převracel nohou a prohlásil, že jsou pro mrňata. Za dveřmi ležela stará mosazná dětská postýlka, v které jsme svého času všichni spávali (s. 8).

Děti do sklepa k matčině provizornímu hrobu stále chodí, aby si zpřítomňovaly vzpomínky. Co všechno smrt znamená, si uvědomují jen pozvolna a nevědí, jak s nabytou svobodou naložit. Zvnějšku sice napodobují předchozí život, ale v jejich chování se začínají objevovat perverzní prvky (šestiletý Tom se například začne chovat jako miminko, takže mu sourozenci vytáhnou ze sklepa zmíněnou dětskou postýlku). Matčinou smrtí začíná nejen stagnace, ale postupná regrese ve vývoji: děti se vracejí zpět do dětství.

Prostor domu je věrným obrazem rodinného soužití – náleží sféře matky. „Náš dům byl starý a rozlehlý. Postavili ho tak trochu jako hrad, měl tlusté zdi, malá okna a nad předním vchodem cimbuří“ (s. 15). Po matčině smrti „jako by dům upadl do spánku“ a spolu s ním i děti. Vlivem letního horka se domem line pach rozkládající se mrtvoly, takže se děti začnou domu bát a zdržují se častěji v zahradě. Dům stojí jakoby zapomenut v bývalé zástavbě na konci ulice s rozpadlými domy. Jeho nápadná izolovanost a nedobytnost jen utvrzují uzavřenost rodinného mikrokosmu a jeho vztahů: děti si nevodí domů přátele ani je nenavštěvují žádní příbuzní. Nejstarší Julie do domu jen nerada přivede svého přítele Dereka – jediného vyslance vnějšího civilizovaného světa a zároveň neohroženého vetřelce.

Nejparadoxnějším prostorem je zahrada projektovaná s inženýrskou pečlivostí projektuje otcem. Je dokonalým projevem jeho ega a popřením veškeré přirozenosti.

Zahradu otec spíše konstruoval, než kultivoval podle plánů, které někdy večer rozkládal na kuchyňském stole, a my mu nakukovali přes rameno. Byly tam úzké dlážděné cestičky, které se umně vinuly ke květinovým záhonům, k nimž nebylo dál než pár stop. Jedna cestička obtáčela skalku jako horská stezka. Jednou ho rozčílilo, když uviděl Toma, jak si to namířil rovnou ze strany přes skalku a cestičku použil jako schody. ... Byl tam také trávník ve velikosti karetního stolku, vyvýšený pár stop na podstavci z kamenů. Kolem trávníku zbylo místo zrovna tak na jednoduchou řádku měsíčků. Sám tomu říkal

visutá zahrada. Přesně uprostřed visuté zahrady stála sádrová socha tančícího Pana. Místy se náhle objevovaly schody, tu nahoru, tu zas dolů. Byl tam i rybníček s modrým plastickým dnem. Jednou přinesl domů v sáčku z umělé hmoty dvě zlaté rybičky. Ptáci je ještě téhož dne zhlkli. Cestičky byly tak úzké, že člověk snadno ztratil rovnováhu a upadl na záhon. Květiny vybíral podle jejich úpravnosti a symetrie. Nejvíce miloval tulipány a vysázel je v přesné vzdálenosti od sebe. Neměl rád keře ani břečťan ani růže. Nepěstoval by nic, co vytváří porosty. Kolem nás byly domy vyklizené a v létě ta neobydlená místa bujně zarůstala plevelem. Před svým prvním srdečním záchvatem otec zamýšlel vystavět kolem svého výlučného světa vysokou zeď (s. 9).

Geometricky projektovaná zahrada zhmotňuje otcovy neuskutečněné, ale ve své podstatě neživotné, touhy po dokonalé rodině. „Po prvním srdečním záchvatu přestal na zahradě pracovat úplně. Plevel se prodrál puklinami v dláždění, část skalky se zřítila a rybníček vyschl. Tančící Pan spadl na bok a rozlomil se na dva kusy, a nepadlo o tom slovo“ (s. 11). Když otec zjistí, že se o zahradu (rozuměj rodinu) nemůže postarat, celou ji zabetonuje, a tím promění v umrtvený prostor. Po jeho smrti zahrada zaroste plevelem.

Obcházel jsem zahradu cestou, po níž otec chtěl, aby vždycky každý chodil, po titěrných cestičkách, po schodech k rybníčku. Pod plevelem a bodláčím se daly schody stěží našlápnout a z rybníčku zbyl zprohýbaný kus špinavé modré umělé hmoty (s. 83).

Motiv všudypřítomného betonu, pach zahnívající mrtvoly, vyprahlé horko zcela negují topos rajske zahrady, dokonce evokují peklo. Místo harmonické vlády přírody se v dětech rozvíjejí nepřirozené pudy, které obvykle kultivuje společnost. Stejně jako zahrada je i jejich dětství „zabetonované“.

Činnosti a hry, jimž se děti oddávají v prostorech domova, exteriorizují jejich podvědomé úzkosti, strachy a touhy. Jejich hry se často odehrávají v posteli a předznamenávají zmatení sexuálních rolí, které se po matčině smrti

snaží v rodině redistribuovat. Patnáctiletý vypravěč Jack prožívá vrcholnou pubertu a těžce nese, že vládu nad rodinou převzala starší Julie. Nejčastěji se oddává spánku, četbě naivního sci-fi románu, masturbaci nebo revoltuje proti sestrám. Motiv zrcadla a pohledu do něj (objevuje se i u Nothombové, Tourniera a v Neffově *Třinácté komnatě*) je v literatuře (nejen dětství) frekventovaný a obvykle má iniciační potenciál. Ale Jackovo hledění do zrcadla na vlastní obraz je jen projevem jeho uvězněnosti v sobě samém.

Každé dopoledne a odpoledne jsem onanoval a poflakoval jsem se domem z místnosti do místnosti, někdy překvapený, že ležím na zádech a civím na strop, zatímco jsem měl v úmyslu jít ven do zahrady. Pečlivě jsem se prohlížel v zrcadle (s. 53).

Veškeré jeho konání a smýšlení směřuje dovnitř jeho osobnosti, což mu vyčítají i sestry: „Vždycky ses příliš zabýval sám sebou, stejně jako teď. ... Nezdá se ti o matce, zdá se ti o sobě...“ (s. 71). Masturbace, sexuální rozkoš se sebou samým, mu přináší primitivní slast a je jen dalším projevem Jackovy orientace na vlastní Já. „Nemožnost cokoliv vědět nebo pociťovat s jistotou ve mně vyvolala naléhavou potřebu onanovat“ (s. 64).

Jack se nechce měnit a vývoj jeho mužnosti ve všech ohledech selhává. Proti sestrám uplatňuje spíše sílu a agresi a snaha ochránit malého bratra před spolužáky způsobí, že Tomovi ještě víc ubližují. Juliin nápadník Derek je Jackovým mužným opakem. Když v dobré víře vezme Jacka na kulečnick, chlapec se trapně rozpláče. Jackův život tak nemá budoucnost – netouží ani po studiu, ani po práci, doma cítí prázdno a fyzicky o sebe nepečuje – připomíná spíše umírání.

Sedmnáctiletá Julie přebírá po smrti matky její roli, ale i ona je postižena rodinnou tragédií a izolovaností. Vztah s Derekem by mohl být společensky přijatelným způsobem, jak vyřešit svízelnou rodinnou situaci, ale Julie se muži podvědomě vzpírá a nechce se mu otevřít.

Psychosexuální regrese je nejpatrnější u šestiletého Toma. Nejprve se začne oblékat do dívčích šatů, aby unikl před svou mužskou identitou – protože „holčičky nikdo nebije“. Nejasný pojem o sexuálních rolích se projevuje při jeho hrách s kamarádem: hrají si na mámu a tátu, popřípadě Julii a Dereka nebo Julii a Jacka. Přes den je jeho chování víceméně normální, ale po večerech a v noci pláče a vrací se do batolecího období (nosí bryndáček, cucá si palec, mluví dětským hlasem).

Snaha o uchování domova se nakonec zvrhne do incestního vztahu mezi Jackem a Julií, který lze interpretovat různě: jako sexuální spojení s identickým (stejně jako v případě masturbace), jako vytvoření androgynní bytosti nebo jako projev oidipovského komplexu a sexuální spojení s mateřskou osobou. Incestní soulož na konci „nejteplejšího dne za sto let“ je vrcholem regrese a symbolickou smrtí. Zhrzený Derek, který je aktu svědkem, rozbije zapáchající hrob matky ve sklepě a zavolá policii. Sourozenci se naposledy sejdou v dětské postýlce, zhmotňujícím mateřské lůno, v němž všichni podvědomě touží spočinout a jehož makabrázní variací je matčin betonový hrob ve sklepě. Vývojový sestup se tu dotýká dna:

Postoupil jsem postýlku Sue, když mi byly dva, jak jen to bylo dávno, teď mi však připadalo důvěrně známé v ní ležet – její slaný, studený vlhký pach, uspořádání přičlů, pocit zaštiťujícího potěšení, že je člověk něžně uvězněn (s. 98).

I v *Betonové zahradě* je zvýznamněn čas. Matka umřela poslední den školy a před dětmi se otevírá prázdný a horkem otupělý ne-čas prázdnin. Jack po matčině smrti ztrácí pojem o čase: když se vrací s Derekem z kulečníku, „zmocnil se ho podivný pocit, že byl pryč několik měsíců a že se za jeho nepřítomnosti seběhla spousta věcí“ (s. 78). Nový život bez rodičů v uzavřeném prostoru domu a zahrady nabývá na snovosti. Jack vnímá rozostřeně, nedokáže posoudit, jestli to, co udělali, je normální, nedokáže

zasadit události do časového rámce. Julie mluví podobně o tom, že ztrácí paměť:

„...úplně jsem ztratila pojem času. Připadá mi, jako by to takhle bylo vždycky. Nemůžu se upamatovat, jaké to bývalo, když maminka žila, a nedokážu si ani představit, že by se něco mělo změnit. Všechno mi připadá nehybné a určené a vyvolává to ve mně pocit, že se ničeho nebojím.“ Řekl jsem: „Až do chvíle, kdy sejdu dolů do sklepa, si připadám, jako bych spal ...“ (s. 100).

Betonová zahrada je převrácením idyly dětství (srov. s *Pánem much*) a toposu (rajské) zahrady. Popis, v některých polohách až gotického, prostoru funguje jako exteriorizace nitra postav a symbolizuje ne-čas a ne-řád ztraceného a napospas sobě vydaného dětského Já. Uzavření v prostoru, v rodině i v sobě sama spěje k umrtvení, je metaforou stagnace a katalyzuje v dětech perverzní vývoj. Příběh lze lakonicky shrnout tím, že smrt plodí smrt.

Nemocná zahrada

Druhým textem, jemuž dominuje poněkud dekadentní prostor, je *Nemocná zahrada* belgického dramatika Michela de Ghelderode. Text má mnoho společných rysů s *Betonovou zahradou* – prostor je také metaforou smrti, má makabrozní tón a převrací rajskost zahrady v její opak. Vyprávěcí pozice a perspektiva jsou však diametrálně odlišné: spočívají na binární opozici základních narativních kategorií postavy, prostoru a času.

Na dramatickosti a tajemnosti získává povídka díky zjištěnému vědomí a citlivým smyslům vypravěče, který se ocitá spolu s nemocnou, retardovanou a znetvořenou holčičkou a její opatrovatelkou jako nájemník ve starobylém paláci. Vnímání prostoru zcela určuje jeho perspektiva – muž neopouští dům a pozoruje zahradu, holčičku a prašivého kocoura pouze okny svého pokoje. Veškeré drama se odehrává v jeho vědomí a ani on sám nedokáže rozlišit, co

je pravda a co halucinace. Prostor na něj aktivně působí a otupuje jeho racionální úsudek.

Dům a rozlehlá zahrada na něj působí nezdravě a rozkladně. Jsou antropomorfizované: „zahrada se brání vetřelcům“, „dům už si jinak nezvykne“, „je nemocný“. Oba prostory jsou od sebe zřetelně oddělené neutrálním dlážděným dvorkem, ostře spolu kontrastují a nikdy se nekontaminují se. Zahrada je přebujelá, tvoří ji neprůchozí zeď vegetace, v níž se ztrácejí pěšinky, plevel rdousí keře a boří zdi. „No ovšem, zahrada; obrovská, hluboká. Taky nezdravá, jako všechno ostatní, neschůdná...“ (s. 96). Vůči nepovolaným je nepřátelská, vyvrhuje je a sama vyvolává nevolnost. Navzdory období (jaro a parné léto) vypadá chorobně, rostliny jsou „zpocené“. Patrně stojí na pozůstatcích klášterního hřbitova bosých karmelitánů, je živena mrtvými těly. Její chorobnost stvrzují lékárnické výpary „jodoformu, formalínu a éteru“ (s. 119). Je-li *Betonová zahrada* vyprahlá a vysušená, dusí tuto zahradu bujná vegetace a hniloba, obě připomínají spíše peklo než ráj:

Ráj se po prvotním hříchu musel proměnit jako tato zahrada v zanedbaný pozemek, vydaný napospas jedinému Démonu; výstřední místo, v jakých si Démon libuje, buď příliš suchopárné, nebo zběsile bující (s. 110).

Vypravěčův černý pudl Mylord přísluší k prostoru domu a neklidně ho hlídá. Jeho antagonistou je prašivý kocour Tetanus ze zahrady. Ve vypravěčově vědomí ztělesňuje samotného d'ábla a tvoří se zahradou jedinou bytost. Oba – zahradu i kocoura – nazývá vypravěč mrtvolami.

Vypravěč s neklidem zjišťuje, že zahrada skrývá ještě jednu tajemnou bytost, kterou ve své labilitě nejprve považuje za malého mnicha v kutně, posléze za děsivého umrlce a nakonec za lidskou zrůdu:

Přes hlavu měla přetaženou kapuci pláště či jakousi kápi, pod níž bylo možno spatřit lojovou tvář, někdejší obličej, který ztratil svou podobu pod hnětoucími prsty agonie. Ruce jsme sotva zahlédli: připomínaly dvě zkroucené slepičí pracky. ... Ach! ty senilní plovoucí oči; a ústa zkřivená do smutného šklebu, s povolenou spodní čelistí – zející rána, ve které uhnívají zbytky zubů. A pak ty ruce ... (s. 113-115).

Když mu dáma v šedém přijde vysvětlit, že se stará o smrtelně nemocnou holčičku, je nejprve zklamaný, protože tato objektivní pravda nevyhovuje jeho bujné fantazii, posléze začne cítit k dítěti soucit a lítost. Začne ho soustavněji ze svého pokoje pozorovat v zahradě. Je-li Tetanus zosobněním zlé a nepřátelské stránky nemocné zahrady, pak Oda, jak se holčička jmenuje, odráží jen její vnější nezdravou podobu: má tvář jako stařec, je plešatá, pohybuje se nekoordinovaně, slintá a vydává neartikulované zvuky. Její hry zcela odpovídají vlastnímu umrlčímu vzhledu i morbidnímu charakteru prostoru: Oda si hraje s holenní kostí nebo pohřbívá mrtvé ptáčky. Motivy nemoci, umírání a smrti tak v celé povídce tvoří konsistentní sémantickou síť.

Děj vrcholí parné noci (srov. s *Betonovou zahradou*), kdy se všichni aktéři zmítají ve smrtelném deliriu: Mylordem zmítá horečka, Tetanus umírá celou noc ve sklepení domu a Oda umírá po útoku kocoura. Ráno je prostor očištěn vydatným deštěm (a i tento motiv očisty je přítomný v *Betonové zahradě*).

Smrt prostoru

Betonová zahrada i *Nemocná zahrada* rozšiřují atributy typické pro literární topos zahrady o symboliku smrti. Na rovině fenomenologické interpretace prostoru tomu v obou textech odpovídá i zánik a vyvrácení fiktivního prostoru. Vypravěč *Nemocné zahrady* se stěhuje do domu v aristokratické čtvrti, kterou co nevidět pozře moderní doba: „Jsem poslední obyvatel téhle čtvrti“ (s. 128). Klasicistní palác je zchátralý, ale udržovaný, a

vypravěč sem utíká, protože stojí stranou městského ruchu. „Mně také nic neschází v onom hrobovém tichu a příšeří paláce, kde nic nepřipomíná vnější svět ani století za jeho zdmi“ (s. 98). V průběhu vyprávění vnímá, jak se čtvrt' vyliďňuje (už neslyší kovadlinu ani kokrhání kohouta). Je-li léto vrcholného bujení zahrady, na podzim z ní zůstává jen kostra a zima ji přikrývá bílým rubášem: „Nemocná zahrada tentokrát umírá. S ní umírá i čtvrt', kterou osud poznamenal úderem krumpáče“ (s. 122). O Vánocích přijíždějí stroje a bourají ulici i s palácem. Rámcovým tématem povídky je tak smrt staré epochy a jejího prostoru.

Román *Betonová zahrada* je zasazen do blíže neurčené periferie Londýna. „Svého času stál náš dům v ulici plné domů. Dnes stál na prázdném kusu země, kde dřavý vlnitý plech obrůstaly žahavé kopřivy. Ostatní domy strhli kvůli dálnici, kterou nikdy nepostavili“ (s. 15). Dům stojí v polorozbořené liduprázdné čtvrti, v ne-prostoru, který je (a byl) stejně jako jejich rodina izolovaný a nefunkční (nezajíždějí tam ani popeláři). Děti tuší, že v blíže neurčené budoucnosti bude zbourán i jejich dům-hrad, stejně jako si nejasně uvědomují, že bez rodičů nemohou žít dlouho.

Jdu takhle naší ulicí a najednou si všimnu, jak úplně jinak vypadá. Už se stěží dalo mluvit o ulici, byla to cesta přes téměř prázdné rumoviště. Kromě našeho tady zůstaly už jenom dva domy (s. 91).

Rodina vidí z domu nové ošklivé věžáky symbolizující společenské centrum širšího prostoru města. McEwan v jistém rozhovoru¹²⁵ vysvětlil důvod pro tuto bezútěšnost: v sedmdesátých letech, kdy román psal, tiše zuřila studená válka a v Británii všeobecně panoval pocit, že svět je na konci. Jack se potlouká po okolním rozvráceném prostoru, který stejně jako jeho život nemá žádnou budoucnost:

¹²⁵ <http://www.theguardian.com/books/2014/jan/26/ian-mcewan-cement-garden-sexual-gothic-old-age>

Samotné stavení strávil před šesti měsíci požár. Stál jsem uvnitř začernalého obývacího pokoje, kde se strop zřítíl a prkna v podlaze shořela. Jedna příčka zůstala a v ní okénko, kterým se podávalo jídlo z kuchyně. Jedna malá dřevěná okenice na něm dosud na pantech visela. V kuchyni trčely ze zdi polámané vodovodní trubky a dráty elektrického vedené a na zemi ležel roztříštěný dřez. Ve všech místnostech vyčouhlý plevel zápasil o kousek světla. Ve většině domů na zbourání je k vidění habaděj předmětů, které zůstaly na svých náležitých místech, a každá ta věc řekne, co se kde dalo – tady se jedlo a tady spalo a támhle sedělo. V tomhle vyhořelém místě však nepanoval žádný řád, všechno bylo pryč. Zkoušel jsem si v těchto zničených zejících místnostech představit koberce, skříně, obrazy, židle, šicí stroj. To se mi líbilo, jak teď takovýchle domy, vypadají bezvýznamně a nicotně. V jedné místnosti ležela matrace, vmáčknutá mezi zčernalými, zpřeráženými příčnými trámy. Zeď kolem okna se vydrolila a strop sedl na podlahu, Lidé, kteří na té matraci spávali, pomyslel jsem si, skutečně věřili, že jsou „v ložnici“. Nepovažovali za možné, že by tomu mohlo být jinak. Myslel jsem na vlastní ložnici, na Juliinu, na matčinu, na všechny místnosti, které jednoho dne vezmou za své (s. 29).

Zánik prostoru nakonec postihne i zahradu malé Gizely v románu *Zahrada proti Francii*. V zásadě ze stejných důvodů, jako v předešlých textech: prostor musí ustoupit nové době a jejím potřebám. Společenské nadšení z konce války a étos nového budování pro holčičku paradoxně znamenají konec šťastného období, protože ničí JEJÍ prostor a JEJÍ čas. Rodina se stěhuje do města, kde rodiče začnou pracovat v továrně, aby mohli splácet půjčku na byt. Holčička se smiřuje se svou ztrátou a loučí se s jednotlivými místy v zahradě: „Odstranili vistáriu, jezírko zasypali, všechno bylo čistě uspořádáno. Místo dělalo čest nové konjunktře země“ (s. 229).¹²⁶

¹²⁶ „La glycine avait été enlevée, la petite mare comblée, tout était propre en ordre. Le lieu faisait honneur à la haute conjoncture désormais installée sur le pays.“

Pokácením třešně, na níž se zjevovala mrtvá Madelaine, zahrada definitivně ztrácí spojnici s minulostí: „Jako kdyby vyvrátili paměť zahrady“ (s. 230).¹²⁷

Shrnutí

Poznatky plynoucí z analýzy vybraných románů dětství, v nichž dominuje prostor zahrady, lze rozdělit do čtyř tematických okruhů. V každém z nich jsme se zaměřili na fenomenologickou interpretaci fikčního prostoru, tzn. na projevy hlubinného vztahu lidského vědomí k prostoru, i na interpretaci prostoru zahrady coby tradičního literárního toposu. Obě hlediska jsou komplementární, propojují lidskou zkušenost a „literárnost“ literatury. Témata lze schematicky shrnout následovně:

	FENOMENOLOGIE: člověk a prostor	TOPOLOGIE: literární zahrada
Rajská zahrada dětství	příroda jako prostor bytí	topos rajské zahrady
	posvátnost prostoru	náboženský rozměr zahrady
	mýtus dětství a nostalgie po něm	nový čas života v zahradě
Domov a svět	domov	zahrada vs. dům
	láska k rodné zemi	zahrada-svět
Hry v zahradě	jednání a pocity dětských postav v prostoru	hra jako nápodoba (s)tvoření
		autorita v zahradě
Rozklad v ráji: smrt a sexualita	intimní prostor	sexualita v zahradě (postava hermafrodita)
	smrt prostoru	smrt v zahradě

Ve většině vybraných textů se topos zahrady prolíná s literárním toposem ráje. Zahrada v takovém případě více či méně navazuje na biblickou zahradu Eden, přejímá její vnější i vnitřní atributy. Dětská postava vnímá

¹²⁷ „C’est comme si on avait enlevé la mémoire du jardin...“

prostor zahrady jako přívětivý, krásný a bezpečný, zakouší vrcholné štěstí, které stojí v kontrastu s prožitky vně zahrady. Intenzivní a exkluzivní zkušenost je obvykle podmíněna mystickým nebo náboženským poznáním, nebo vázaná na prožitek vlastního božství. Dětství je vnímáno jako dokonalé bytí, z něhož je člověk dříve či později vypuzen – časem, hříchem, symbolickou smrtí. Z života plného, nerozděleného a nezatíženého Já je dítě vypuzováno zráním, sebeuvědoměním, sebeurčováním, ale zejména postupným poznáváním dobra a zla a z něho vyplývající odpovědností. Patos počátku zvýznamňuje časovost pobytu v zahradě. Z fenomenologického hlediska vystupuje do popředí krása přírody podněcující naivně-transcendentní zkušenost rozšíření Já do přírody, do božské instance. Vyhnání z idyly probouzí v člověku touhu se do ráje vrátit a trvalou nostalgii po (ráji) dětství.

Druhým okruhem analýzy je téma domova. Fenomenologové o něm hovoří jako o základní modalitě lidské prostorovosti podmiňující rodinné, sociální i kulturní vztahy. Vycházíme z Bollnowovy teze čtyř modů lidského prostoru, z nichž první fixuje v obrazu domova prvotní naivní důvěru v prostor a hledání úkrytu. V tomto prvním modu dítě s prostorem splývá. V textech se to projevuje pocity bezpečí a štěstí vyvolanými důvěrně známým prostorem, ale také vědomím, že se dětská postava pohybuje ve „svém“ prostoru. Na rovině poetiky místa funguje zahrada jako protipól rodného domu, přestože obě místa představují sféru užšího domova. Jejich příznakové rozlišení se odvíjí od činnosti, kterou v nich dětská postava vykonává, od osy intimní samota-rodinné společnosti, ale nejčastěji jsou oba prostory vázány na výrazné osobnosti, jimž podléhají.

Podle Patočky se člověk dobírá pomocí prvotního osobního prostoru, „původního usidlovacího aparátu“ (Patočka 1990, s. 31), k budování trvalejšího životního pořádku a nadindividuálního duchovního řádu. Domov se v odstředivých kruzích rozpíná na úroveň širšího společenství, historicky a

kulturně determinovaného. Právě v dětství se fixuje prvotní zkušenost s jazykem, kulturou a národem, přestože dítě těmto pojmům nemůže rozumět. Ve svém zmenšeném prostoru se však snaží osvojit si střípky velkého světa, makrokosmu. Zahrada může v tomto smyslu fungovat jako jeho metafora: v jejím mikrosvětě dítě napodobuje neznámé, hledá jeho paralely ve srozumitelné zkušenosti a překládá ho do ní.

S tím úzce souvisí i další okruh analýzy: co dítě v zahradě dělá a jaký to má význam. Fenomenologie v otázkách prostorovosti vychází z jednání člověka, které dává žitému prostoru smysl, a důsledně se distancuje od matematického pohledu. Dětské postavy v analyzovaných textech zpravidla vnímají prostor zahrady jako důvěrně známý, nebo si ho rychle osvojí. Vlastnická jistota ohledně prostoru často podmiňuje hry, v nichž děti zaujímají roli demiurga, tvůrce osudu, boha. Tak se vracíme k motivu zahrady Eden stvořené Hospodinem, který do ní vsadil člověka. Dítě v zahradě napodobuje stvořitelskou práci nikoli kultivováním přírody nebo ducha, jak by se dalo očekávat (je to jeden z tradičních rysů toposu zahrady, viz třetí kapitola), nýbrž pomocí slov a příběhů. Pojmenováním získává postava nad prostorem alespoň symbolickou moc. Dětské postavy fabulují příběhy, autoritativně tvoří nové světy, jejichž pomocí se často snaží porozumět světu dospělých nebo překonat vlastní zmatení.

V kulturních dějinách je v různých obměnách topos zahrady spojován s (ženskou) sexualitou (plodivá síla matky země, spojení Adama a Evy v ráji, panenství Panny Marie, renesanční zahrada jako místo erotických hrátek) a najdeme ji v oslabené podobě i v textech s dětskou postavou – zahrada je metaforou intimity dívky na prahu dospívání. V případě útlého románu *Don Pedro, don Pablo a Věra Lukášová* je intimní prostor zahrady znesvěcen agresivním vniknutím chlapce a dívka pozbude poslední bezpečné útočiště. Je ze zahrady vypuzena a nemůže se zbavit studu. V povídce *Amandina aneb dvě zahrady* naopak dívka touží přelézt ze z přehledné, ale nudné zahrady

dětství do sousední zarostlé a tajemné zahrady. Překonání zdi symbolicky zastupuje rituál menarche a po návštěvě v zahradě dospívání se v dívce zakoření nový pocit ambivalentnosti. V neposlední řadě výskyt párových dětských postav obou pohlaví, z nichž je vždy jedna dominantní, odkazuje k postavě božského hermafrodita známého ze stvořitelských mýtů. Motiv hermafroditismu tak doplňuje obraz dítěte-boha v ráji.

Poslední část analýzy se věnuje zahradě coby symbolu smrti nebo umrtvení a představuje z hlediska poetiky míst spojení netradiční, paradoxní, neboť zahrada tradičně zvýznamňuje plodivou a obrodnou. V textech nacházíme dvě podoby: v románu *Betonová zahrada* a povídce *Nemocná zahrada*. První z nich je projektovaná jako geometrický neživotný prostor, který je posléze zabetonován. Je vyprahlý, vyvrácený a zaplevelený. Zrcadlí regresivní vývoj čtyř osiřelých dětí završený incestem. Druhá zahrada má antropomorfní rysy, na vypravěče totiž působí jako nemocný organismus. Je převráceným obrazem ráje: je nepřístupná, přebujelá, nezdravá, páchnoucí. Jejím korelátem je jednak smrtelně nemocné a znetvořené dítě, jednak prašivý kocour, vtělení d'ábla. Zahrada, dítě i kocour umírají ve stejném okamžiku. Oba texty zároveň zobrazují konec a zánik prostoru. Zahrady a jejich domy jsou v obou případech zasazeny na periferii města určené k demolici, do ne-prostoru a s ním spojeného ne-času. Starý prostor uvolňuje místo prostoru modernímu. Vyvrácení prostoru jde ruku v ruce s odchodem nebo smrtí dětské postavy.

Poznání sexuality a smrti obvykle završuje univerzální narativní strukturu románů dětství, v nichž je toto období mytizováno, a ústí do nevratného vypuzení z ráje a následné nostalgie.

6 ZÁVĚR

Fenomenologický popis zkušenosti s přirozeným světem a zejména s žitým prostorem, kterou jsme zprostředkovali v teoretické části práce, se vtěluje do všech základních narativních kategorií fikčního světa: zápletky, prostoru, postav, vyprávěcí perspektivy atd. Na důvěrném vztahu dětské postavy ke zcela konkrétnímu (fikčnímu) místu se zřetelně ukazuje – domníváme se, že v mnoha případech daleko zřetelněji než v případě dospělé postavy – prostorovost niterného já. Fenomenologie je v této otázce mnoho dlužna vývojové psychologii. Fenomenologové zabývající se prostorovostí lidské existence obvykle o utváření vztahu k prostoru v dětství explicitně nemluví (výjimkou je např. Merleau-Ponty, částečně i O. F. Bollnow), nicméně tolik zdůrazňovaný vědomý návrat k prvotní zkušenosti se světem, překonání nepropustné hranice mezi subjektem a objektem a snaha uvědomit si vlastní tělesnost v prostoru mohou směřovat literárně-fenomenologické úvahy právě k dětské zkušenosti.

Fenomenologové svorně vymezují kategorii žitého prostoru lidské zkušenosti vůči geometrickému, abstraktnímu prostoru. Tento do jisté míry umělý protiklad se projevuje v zániku literárního fikčního prostoru, v kolizi mezi prostorem přináležejícím postavě a invazivním budováním „systémového“ prostoru. Osiřelé děti z *Betonové zahrady* přihlížejí postupnému úpadku a vysídlování jejich čtvrti a na samém konci románu si uvědomují, že už se sem, domů, nikdy nevrátí. V *Nemocné zahradě* se k místu vyprávění, které je zároveň místem, o němž se vypráví, přibližují stroje bourající starobyrou čtvrť a spolu s ní i minulost. Gizela ze *Zahrady proti Francii* mluví doslova o rozparcelování své zahrady dětství. Konec prostoru je, a z naratologického hlediska nutně musí být, svázaný s odchodem postavy a koncem dětství. S tím také souvisí velké téma fenomenologicky orientované

literární vědy, téma domova. Zahrada dětství a k ní přilehlý dům tvoří prostorový komplex domova – centra, k němuž se dětská postava vztahuje, kam se vrací, odkud utíká a v neposlední řadě, jehož nesmazatelný otisk si s sebou odnáší do budoucího života.

V analyzovaných románech až na výjimky náleží prostor jedné dominantní postavě a zcela podléhá jejímu vědomí a moci. To je počáteční modus lidského vztahu ke světu – „Já je vždy už zde“. Představuje mobilní centrum žitého prostoru, které se může a nemusí krýt s prostory vymezenými funkčně. Zahrada je v prostoru fixována, má pevné hranice a prvky a samozřejmě se nepřesunuje spolu s postavou. Ta do nitra zahrady přichází, aby intuitivně zakusila přívětivost prostoru. Podstatné je, že v této zkušenosti je prostor otevřený k osvojení a aktivně se nabízí. Amélie z *Metafyziky trubek*, Lionel z povídky *Dveře ve zdi*, Gizela ze *Zahrady proti Francii* i Frantík z *Našich* v zahradě prožívají vrcholné štěstí, pod jehož vlivem jako by se rozpouštělo jejich Já v prostoru. O prostoru mluví jako o SVÉM: v naivním smyslu slova jim patří a oni patří jemu. Často v něm pobývají o samotě a z perspektivy pobytu v zahradě se velký svět dospělých zdá nepochopitelný, ba nepřátelský. Vnikne-li do prostoru cizí element blažená zkušenost je anulována (Věra Lukášová cítí hanbu, Blanka z *Třinácté komnaty* vnímá v přítomnosti otce prostor zahrady jako banální).

Zdůrazňuje-li fenomenologie, že dáváme světu smysl prostřednictvím jednání a praktickými činnostmi (v prostoru) v opozici k vědecko-filozofickému teoretizování a spekulacím, nabízí literatura dětství bohatý materiál k interpretaci chování v prostoru. Dětské postavy se v různých fikčních prostorech projevují (tělesně) různě, a tím přiřazují prostoru, a potažmo svému životu, různé významy: Jack z *Betonové zahrady* onanuje ve svém pokoji, u provizorního hrobu matky se vrací do minulosti, v rozvalinách v okolí domu přemýšlí o světě; Věra Lukášová v Oblasti vznešeně deklamuje, ale když cítí stud, zamíří se vyplakat do prostoru cizího a neznámého; Oda

z *Nemocné zahrady* pohřbívá ptáčky; Tournierova Amandina sleduje kočky; Konstantin z *Oslíka v kalhotách* krade atd. atd.

Pro literaturu dětství obecně platí, že dětské hry nabývají symbolického významu a často mají významnou anticipační funkci v rozvíjení zápletky (například chlapci na ostrově z románu *Pán much* si nejprve na lov hrají, pak loví živá zvířata a pak se loví navzájem s úmyslem zabít). Hry v zahradě obvykle spojují ohraničený mikrokosmos místa a postavy s makrokosmem vně tohoto korelátu – s prostředím širší rodiny, místní komunity nebo světem velkých dějin. Dětské postavy si v zahradě tvoří a spravují svůj vlastní svět, který je přeloženým a zmenšeným světem dospělých. Tak Frantík z *Našich* kopíruje hospodaření rodičů na selském statku, Věra Lukášová v *Oblasti* vstupuje do španělské tragédie, aby pochopila zmatky nastupující puberty, Košťá ze *Třinácté komnaty* stvoří alternativní příběh, a tak potvrdí svoji demiurgovskou pozici „ducha místa“ ztělesněného zahradním bůžkem. Božstvo-Amélie svou zahradu vnímá jako chrám, v němž se jí koří všechno stvoření.

Fenomenologická témata (žitý prostor, domov, přívětivost prvotního prostoru, hry v prostoru), o nichž byla právě řeč, nejsou zdaleka vázané na prostor zahrady a v literatuře dětství bychom dozajista našli mnoho dalších intimních míst dětství. Avšak obohatila dětská postava široký repertoár atributů literárního toposu zahrady svázaný dlouhou tradicí? Ano, i ne. Zásadním atributem toposu je příbuznost s Edenem, „zahradou zahrad“. Idylická blaženost (Stifterovo *Pozdní léto*), harmonie s přírodou (konec Kunderovy *Nesnesitelné lehkosti bytí*), posvátnost stvoření, skryté zlo či sexualita (Hemingwayova *Zahrada Eden*), to vše jsou prvky rajske a zároveň dospělé. Detailněji jsme o tom pojednávali ve třetí kapitole. Rajske zahrada dětství může figurovat jako podtyp literárního toposu zahrady. Možná to není u všech textů patrné na první pohled, ale rajske podloží (eventuelně jeho inverzní obraz) prochází takřka všemi z nich. V některých textech jde o

návaznost explicitně vyslovenou (*Metafyzika trubek*, *Oslík v kalhotách*, *Zahrada proti Francii*), jinde tvoří implicitní referenční rámec (např. *Naši*). Jestliže tedy přispěla dětská postava ve 20. století k obohacení toposu zahrady, pak zafixováním obrazu rajske zahrady dětství.

Obraz boha-dítěte tvoří součást kolektivního nevědomí v jungovském systému archetypů. V románech je božství dětí rámováno prostorem rajske zahrady a podmíněno časem (zejména v *Metafyzice trubek*). V prostředí přírodního „líbezného místa“ zažívají tyto postavy zkušenost rozpínání až rozplývání svého Já v prostoru. Dítě je do svého božství „tlačeno“ výchozím nastavením – přistupuje ke světu poprvé, žije ve vědomí, že mu vše podléhá, a magicky dostává prostor i věci do své sféry moci. Postava dítěte-boha má protipól v postavě starce zasvětitel-demiurga, jemuž také podléhá prostor zahrady (Cyprián z *Oslíka v kalhotách*, Freiherr von Risach z *Pozdního léta*, dědeček Gizely ze *Zahrady proti Francii*).

Reinhard Kuhn ve své práci¹²⁸ považuje tzv. román dětství za svébytný žánr s univerzálně platnou narativní strukturou: dítě setrvává v rajske bytí (v našem konkrétním případě v prostředí zahradě), z něhož je nenávratně vypuzeno vpádem smrti a sexuality. Kuhn uvádí, že je rajske bytí zpětně reinterpretoováno jako sen nebo fantazijní alternativní svět. Po ráji zbývá nostalgie zobrazená v literatuře různými způsoby – rekonstrukcí ráje (*Hledání ztraceného času*), stvořením nového světa (*Jan Kryštof*), zmarem (*Pavel a Virginie* Bernardina de Saint-Pierre) nebo věčným přijetím zodpovědnosti dospělosti. Román dětství *Metafyzika trubek* Nothombové, *Betonová zahrada*, ale i povídky *Dveře ve zdi* G. H. Wellse nebo Tournierova *Amandina aneb Dvě zahrady* jsou v tomto smyslu reprezentativními příklady.

Sexualita představuje pro topos zahrady komplexní síť významů a v průběhu dějin literatury je se zahradou spojována v mnoha různých

¹²⁸ KUHN, Reinhard. *Corruption in Paradise: The Child in Western Literature*. Hanover, N. H.: Published for Brown University Press by University Press of New England, c1982. ISBN 978-0-87451-235-9.

významech (panenství, ženská plodnost, sexuální spojení muže a ženy atd.). V textech s dětskou postavou je tento tradiční atribut spíše oslaben. Objevují se motivy dívčí intimity vázané na prostor zahrady (Věra Lukášová, Amandina), které připomínají středověké zahrady panenských madon. Intimita však není vázána exkluzivně na prostor zahrady a bylo by jistě možné najít příklady frekventovanějších intimních prostorů (například pokoj nebo tajná skrýš). Objevuje-li se v zahradách dětství nějaký sexuální prvek, vychází opět z toposu ráje. V románech *Třináctá komnata*, *Betonová zahrada* a *Vrahova hygiena* najdeme zřetelné androgynní motivy. K hlavní postavě je jakoby připojená dětská postava opačného pohlaví, jakýsi komplement. Spolu tvoří dokonalou, božskou dvojici – pre-sexuální pár, bratra a sestru, Adama a Evu.

Poznání smrti, respektive neschopnost smrt pochopit a vyrovnat se s ní, stojí v jádru *Betonové zahrady*, určitém kontrapunktu vůči ostatním románům o rajském dětství. Podle Kuhna bývají reakce dětských postav na setkání se smrtí zničující. Celý román má sestupnou dějovou linii – osiřelé děti regredují ve vývoji až ke stavu nebytí před narozením (viz motiv postýlky jako mateřského lůna).

Susan Honeymanová¹²⁹ charakterizuje dětské literární prostory jako izolovaná a ohraničená místa, z nichž je však vždy možné utéct. Vchody a východy jsou proto prostorově i symbolicky zvýrazněné. Kdo tento exkluzivní prostor opustí, se už nevrátí: „Nemožnost návratu se stala zásadním aspektem všech literárních prostorů dětství“ (Honeymanová 2001, s. 122).¹³⁰ Nápadná uzavřenost zahrady dětství má (jako i v případě středověké hortus conclusus) nejen prostorovou funkci. Ohraničenost prostoru je metaforou totality dětské zkušenosti, u níž se krátce zastavíme. Do jistého vývojového bodu (řekněme zhruba do nástupu do školy) poznává dítě svět

¹²⁹ HONEYMAN, Susan E. Childhood bound: in gardens, maps, and pictures. *Mosaic: a journal for the interdisciplinary study of literature*. 2001, **34**(2), 117-132.

¹³⁰ „The impossible return has become an essential aspect of all literary childhood spaces.“

předvědomě, a proto je na pohyb v prostoru doslova odkázáno. Svět před ním v prostoru povstává, proto na něm dítě tak lpí. Neznačená to, že by děti o světě nespekulovaly, ba naopak mnoho dětských postav se snaží vnitřně „rozřešit“ ambivalentnost světa vně i uvnitř domova, ale do jistého bodu vždy operuje s fenomény, nikoli pojmy. Svět je pro ně to, co žijí.

Na úplném závěru připomeňme „schizofrenní“ metafory zahrady a mapy, které podle Johna Vernona¹³¹ strukturují lidskou zkušenost v tradici západní kultury. „Probíhající kulturní změna vědomí ve 20. století představuje přesun z mapy do zahrady, od rozdělení protikladů k jejich sjednocení, od roztříštěnosti zkušenosti k její celistvosti“ (Vernon 1973, s. xii).¹³² Podle Vernona se tedy literatura ve 20. století snaží o návrat z mapy do zahrady, do totalitní zkušenosti typické pro dětství, myšlení přírodních národů a také schizofreniky. Zatímco zkušenost mapy byla příznačná pro literární realismus a naturalismus 19. století, myšlení zahrady dominuje v symbolismu, modernistické literatuře (James, Woolfová, Joyce, Proust a Kafka) a postmoderně (Barth, Pynchon, Barthelme, Borges, Burroughs). Vernon se domnívá, že návrat k „myšlení zahrady“ je spíše ideál a příslib do budoucna, neboť na „mentalitě mapy“ západní kultura pevně stojí:

Navzdory tomu, že se téměř všechna významná myšlenková a literární hnutí ve 20. století snažila nalézt alternativní systémy vůči západnímu myšlení, jsou jeho struktury v naší společnosti, v jejích institucích i v dnešních hodnotách zakořeněny hlouběji než kdykoli předtím (Vernon 1973, s. 196).¹³³

¹³¹ VERNON, John. *The Garden and the Map: Schizophrenia in twentieth-century literature and culture*. Urbana: Univ. of Illinois Pr., 1973. ISBN 0-252-00256-3.

¹³² „The cultural shift that twentieth-century consciousness is undergoing is thus a shift from the map to the garden, from the separation of opposites and the fragmentation of experience to the unity of opposites and the wholeness of experience.“

¹³³ „Despite the fact that almost all the significant movements of thought and literature in this century have been attempts to find alternatives to the structures of Western thought, these structures of Western are anchored as firmly as ever in our society and its institutions and values today.“

„Zahrada je také strukturou prvotní zkušenosti, dětského světa; je to struktura lidského vnímání osvobozeného od nátlaku kultury“ (Vernon 1973, s. xii).¹³⁴ Ve světle interpretace vybraných románů vidíme, že literatura dětství 20. století může zpřítomnit a oživit „mentalitu zahrady“ se svou totalizující zkušeností, v níž Já splývá se světem, s tělem, s objektem a kde se přívětivý prostor otevírá vědomí, právě prostřednictvím literárního obrazu rajské zahrady dětství.

¹³⁴ „The garden is also structure of primary experience, of the world of the child; it is the structure of our perceptions when those perceptions are freed from cultural repression.“

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Seznam primární literatury

- BALLEK, Ladislav. Kraj za vinicami. In: *Južná pošta*. 1. vyd. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1974, s. 23-67.
- BASSANI, Giorgio. *Zahrada Finzi-Continiů*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1971. Soudobá světová próza; sv. 276.
- BLAKE, William. *Písničky nevinnosti a zkušenosti*. V tomto uspořádání 1. vyd. v českém jazyce. Praha: BB art, 2001. ISBN 80-7257-444-2.
- BENEŠOVÁ, Božena. *Don Pablo, don Pedro a Věra Lukášová*. 9. vyd., v ČS 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1959. Edice ilustrovaných novel; 46.
- BOSCO, Henri. *L'Ane culotte*. Paris: Gallimard, 1979. Folio. ISSN 0768-0732.
- CAO, Xueqin. *Sen v červeném domě*. Překlad Oldřich Král. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1986-1988. 3 sv. Světová knihovna.
- CAPOTE, Truman. *Jiné hlasy, jiné pokoje*. Vyd. 2. V Praze: Odeon, 2001, ©1988. Světová četba; sv. 582. ISBN 80-207-1085-X.
- DICKENS, Charles. *Nadějné vyhlídky*. Vyd. 1. v Ikaru. Praha: Ikar, 1997. Klasika; sv. 5. ISBN 80-7202-072-2.
- GHELDERODE, Michel de a KARENINOVÁ, Anna, ed. *Sochy, aneb, Nemocná zahrada*. Vyd. 1. V Praze: Anno, 1998. ISBN 80-238-3826-1.

- GOLDING, William. *Pán much*. Vyd. 2., V Odeonu 1. Praha: Odeon, 1993. Klub čtenářů; sv. 672. ISBN 80-207-0424-8.
- HOLEČEK, Josef a SVOZIL, Bohumil, ed. *Naši: výběr z epopeje. 1. [sv.].* 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1973. Slunovrat. Velká řada; sv. 20.
- HRON, Zdeněk, ed. *Jezerní básníci: William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, Robert Southey*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1999. Klub přátel poezie. Základní řada; roč. 1998/1999. ISBN 80-204-0790-1.
- CHAUCER, Geoffrey. *Canterburské povídky*. Vyd. 5., V nakl. Academia 1. Praha: Academia, 2010. Europa; sv. 24. ISBN 978-80-200-1737-6.
- KUNDERA, Milan. *Kniha smíchu a zapomnění*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1981. ISBN 0-88781-118-3.
- LORRIS, Guillaume de. *Román o Růži*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1977. Živá díla minulosti; Sv. 81.
- MASSARD, Janine. *Le Jardin face à la France*. Orbe: Campiche, 2005. ISBN 2-88241-157-X.
- MCEWAN, Ian. *Betonová zahrada*. Překlad Marie Válková. Vyd. 3. Praha: Volvox Globator, 2002. ISBN 80-7207-464-4.
- NABOKOV, Vladimir Vladimirovič. *Lolita*. Překlad Pavel Dominik. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1991. ISBN 80-207-0308-X.
- NEFF, Vladimír. *Třináctá komnata*. Vyd. 1. Praha: Družstevní práce, 1944. Živé knihy. A; sv. 208.
- NOTHOMB, Amélie. *Métaphysique des tubes: roman*. Paris: Albin Michel, ©2000. ISBN 2-226-11668-0.

- NOTHOMB, Amélie. *Vrahova hygiena*. Vyd. 1. Praha: Paseka, 2001. ISBN 80-7185-365-8.
- NOTHOMB, Amélie. *Životopis hladu*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2012. ISBN 978-80-204-2633-8.
- Písmo svaté Starého a Nového zákona, včetně deuterokanonických knih, podle ekumenického vydání z roku 1985. 2. katolické vyd. Praha: Zvon, 1991. ISBN 80-7113-009-5.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Vyznání*. Vyd. 3., V Odeonu 1. Praha: Odeon, 1978. Paměti, Korespondence, Dokumenty; sv. 62.
- SAKI. Sredni Vaštar. In: SAKI a HORNÁT, Jaroslav, ed. *Léčba neklidem*. Vyd. 2. Praha: Odeon, 1989. s. 63-70. ISBN 80-207-0089-7.
- SCHULZ, Bruno. *Skořicové krámy*. Praha: Dauphin, 1999. ISBN 80-86019-83-7.
- STIFTER, Adalbert. *Pozdní léto*. Praha: Vitalis, 2005. ISBN 80-7253-163-8.
- TOURNIER, Michel. Amandina aneb dvě zahrady. In: *Tetřev hlušec*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1984, s. 12-23.
- TRNKA, Jiří. *Zahrada*. 2. vyd., v KMČ 1. vyd. Praha: Albatros, 1971. Klub mladých čtenářů.
- WELLS, Herbert George. Dveře ve zdi. In: *Superaktivátor*. Praha: ŠEL, 2003. s. 7-22. ISBN 80-86426-15-7.
- WILDE, Oscar. *Šťastný princ a jiné příběhy*. V Praze: Andrej Šťastný, 2007. ISBN 978-80-86739-32-8.

Seznam sekundární literatury

- ARIÈS, Philippe. *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Paris: Seuil, 1973. L'Univers historique. ISBN 2-02-002676-7.
- AUGÉ, Marc, UHDEOVÁ, Jitka, ed. a VOJTOVÁ, Jarmila, ed. *Antropologie současných světů*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 1999. ISBN 80-7108-154-X.
- BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Vyd. 1. Praha: Malvern, 2009. ISBN 978-80-86702-61-2.
- BACHTIN, Michail Michajlovič. Čas a chronotop v románu. Studie z historické poetiky. In: *Román jako dialog*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1980. Ars: literárněvědná řada. s. 222-378.
- BLUM, Virginia L. *Hide and Seek: The Child Between Psychoanalysis and Fiction*. University of Illinois Press, 1995. ISBN 978-0-252-06458-6.
- BOLLNOW, Otto Friedrich. *Human space*. London: Hyphen Press, 2011. ISBN 978-0-907259-35-0.
- BOURNEUF, Roland. L'Espace. In: BOURNEUF, Roland a QUELLET, Réal. *L'univers du roman*. Paris: Presses Universitaires de France, 1972. Littératures modernes; 2. s. 99-127.
- BUBÍKOVÁ, Šárka. *Úvod do studia dětství v americké literatuře*. Vyd. 1. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2009. ISBN 978-80-7395-214-3.

- COVENEY, Peter. *The image of childhood: The individual and society: a study the theme in english literature*. Harmondsworth: Penguin Books, 1967.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Evropská literatura a latinský středověk*. Vyd. 1. Praha: Triáda, 1998. Paprsek; sv. 1. ISBN 80-86138-07-0.
- ČEŇKOVÁ, Jana a kol. *Vývoj literatury pro děti a mládež a její žánrové struktury: adaptace mýtů, pohádek a pověstí, autorská pohádka, poezie, próza a komiks pro děti a mládež*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2006. ISBN 80-7367-095-X.
- DELUMEAU, Jean. *Dějiny ráje. Zahrada rozkoše*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2003. Každodenní život; sv. 15. ISBN 80-7203-460-X.
- DESNOYERS, Gérard. *Le jardin, terre de rêve en suspens entre terre et ciel: ou la source, le mont, l'arbre et l'oiseau (serpent)*. Clamecy: myrobolan éditions, 2015. ISBN 978-2-9517850-2-1.
- DUPORT, Danièle. *Le jardin et la nature: ordre et variété dans la littérature de la Renaissance*. 1er éd. Genève: Librairie Droz, 2002. Travaux d'Humanisme et Renaissance. ISBN 978-2-600-00689-3.
- FINK, Eugen. Zahrada Epikurova. In: *Oáza štěstí*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1992. Váhy; sv. 6. s. 35-56. ISBN 80-204-0224-1.
- FOUCAULT, Michel. O jiných prostorech. In: *Myšlení vnějšku*. Vyd. 2. Praha: Herrmann & synové, 2003. s. 71-86. ISBN 80-239-2454-0.
- FREUD, Sigmund. Tři pojednání k teorii sexuality. In: *Spisy z let 1904-1905*. V Psychoanalytickém nakl. vyd. 1. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2000. Sebrané spisy Sigmunda Freuda; kn. 5. s. 27-122. ISBN 80-86123-16-2.

- FRYE, Northrop. *Velký kód: (Bible a literatura)*. Vyd. 1. Brno: Host, 2000. Studium; sv. 3. ISBN 80-86055-68-X.
- GENETTE, Gérard. Espace et Langage. In: *Figures. 1*. Paris: Édition Seuil, 1966. Tel quel. s. 101-107. ISBN 2-02-001933-7.
- GENETTE, Gérard. La Littérature et l'Espace. In: *Figures 2*. Paris: Éditions du Seuil, 1969. Points. s. 43-48. ISBN 2-02-005323-3.
- GOODENOUGH, Elizabeth N. (ed.). *Secret Spaces of Childhood*. University of Michigan Press, 2003. ISBN 978-0-472-06845-6.
- HEIDEGGER, Martin. ‚Okolo‘ jako prostorovost světa našeho okolí a prostorovost pobytu. In: *Bytí a čas. 2.*, opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2002. Knihovna novověké tradice a současnosti; sv. 10. s. 28-142. ISBN 80-7298-048-3.
- HODROVÁ, Daniela et al. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Vyd. 1. Jinočany: H & H, 1997. ISBN 80-86022-04-8.
- HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím: (kapitoly z literární topologie)*. Vyd. 1. Praha: KLP, 1994. ISBN 80-85917-03-3.
- HONEYMAN, Susan E. Childhood bound: in gardens, maps, and pictures. *Mosaic: a journal for the interdisciplinary study of literature*. 2001, **34**(2), 117-132.
- HRBATA, Zdeněk. Partikulárnost, permanence, básnivost. In: HRBATA, Zdeněk, ed. a HOUSKOVÁ, Anna, ed. *Román a „genius loci“: regionalismus jako pojetí světa v evropské a americké literatuře*. [Praha]: Ústav pro českou a světovou literaturu, [1993]. Ursus; sv. 4. s. 25-47. ISBN 80-85778-07-6.

- HRABATA, Zdeněk a PROCHÁZKA, Martin. Deskriptivní poezie – žánry, diskursy, reprezentace. K problému heterogenosti (nejen) v preromantismu. *Svět literatury*. 2003, **26-27**, 7-38.
- HRBATA, Zdeněk. Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle. In: ČERVENKA, Miroslav et al. *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2005. s. 315-509. ISBN 80-7215-244-0.
- HUNT, Peter. *Children's literature: an illustrated history*. 1st pub. Oxford: Oxford University Press, 1995. ISBN 0-19-212320-3.
- CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine. *Kreativita a perverze: psychoanalýza lidské tendence posouvat hranice reality*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2001. Spektrum. ISBN 80-7178-509-1.
- JACOBY, Mario. *Touha po ráji: psychologická perspektiva archetypu ráje*. Vyd. 1. Brno: Emitos, 2011. Studie; 20. ISBN 978-80-87171-25-7.
- JEDLIČKOVÁ, Alice. *Zkušenost prostoru: vyprávění a vizuální paralely*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2010. Literární řada. ISBN 978-80-200-1829-8.
- JUNG, Carl Gustav. Psychologie archetypu dítěte. In: JUNG, Carl Gustav, PLOCEK, Karel, ed. a BARZ, Helmut, ed. *Archetypy a nevědomí*. Vyd. 1. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997. Výbor z díla C. G. Junga; sv. 2. s. 227-264. ISBN 80-85880-11-3.
- KENNEDY, David. The Child and Postmodern Subjectivity. *Educational Theory*. 2002, **52**(2), 155-167.
- KUHN, Reinhard. *Corruption in Paradise: The Child in Western Literature*. Hanover, N. H.: Published for Brown University Press

by University Press of New England, c1982. ISBN 978-0-87451-235-9.

- KVAPIL, Jan. *Ze zahrádky do zahrady, aneb, Od Hortulu animae k Štěpné zahradě Martina z Kochemu: utváření modlitební knihy barokního typu*. Vyd. 1. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně, 2001. Acta Universitatis Purkynianae; 69. ISBN 80-7044-356-1.
- LOTMAN, Jurij Michajlovič. Problém umeleckého priestoru. in *Štruktúra umeleckého textu*. Vyd. 1. V Bratislave: Tatran, 1990. Okno; zv. 66. s. 249-263. ISBN 80-222-0188-X.
- MAHLER, Margaret S., PINE, Fred a BERGMAN, Anni. *Psychologický zrod dítěte*. Vyd. 1. Praha: Triton, 2006. Psyché; sv. č. 37. ISBN 80-7254-722-4.
- MALURA, Jan. Literární reprezentace krajiny v raném novověku: Les – zahrada – hora. In: MALURA, Jan a TOMÁŠEK, Martin. *Krajina: vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*. Vyd. 1. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, 2012. Spis Ostravské univerzity v Ostravě; č. 264/2012. s. 69-85. ISBN 978-80-7464-176-3.
- MATTHEWS, Gareth B. *The philosophy of childhood*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, ©1994. ISBN 0-674-66480-9.
- MCINTOSH, Christopher. *Gardens of the gods: myth, magic and meaning*. London: I. B. Tauris, 2005. ISBN 1-86064-740-5.
- MELETINSKIJ, Jeleazar Moisejevič. *Poetika mýtu*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1989. ARS. Literárněvědná řada. ISBN 80-207-0804-9.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologie vnímání*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2013. Knihovna novověké tradice a současnosti; sv. 81. ISBN 978-80-7298-485-5.
- NODL, Martin. Dětství v předmoderní době. *Souvislosti*. 1996, 4(30), 7-29.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci: k fenomenologii architektury*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1994. ISBN 80-207-0241-5.
- NÜNNING, Ansgar, ed., TRÁVNÍČEK, Jiří, ed. a HOLÝ, Jiří, ed. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Vyd. 1. Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-170-4.
- PATOČKA, Jan. Prostor a jeho problematika. *Estetika*. 1991, 28(1), 1-37.
- PIAGET, Jean. *La construction du réel chez l'enfant*. 4e éd. Paris: Delachaux & Niestlé, 1967.
- PIFER, Ellen. *Demon or Doll: Images of the Child in Contemporary Writing and Culture*. Charlottesville and London: University Press of Virginia, 2000. ISBN 978-0-8139-1963-8.
- PROKEŠ, Josef. *Dětský svět v české próze 60. let XX. století*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2003. ISBN 80-210-3040-2.
- PROKEŠOVÁ, Miriam. *Dítě v nás: filosoficko-pedagogické pojetí dětství a dítěte*. 2., upr. vyd. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, Pedagogická fakulta, 2011. ISBN 978-80-7464-024-7.
- QUIRIN JAHN, Johann. City při návštěvě krásnodvorské zahrady. In: LORENZOVÁ, Helena. *Hra na krásný život: estetika v českých zemích mezi lety 1760-1860*. 1. vyd. Praha: KLP, 2005. s. 51-64. ISBN 80-86791-29-7.

- RATAJOVÁ, Jana, ed. a STORCHOVÁ, Lucie, ed. *Nádoby mdlé, hlavy nemající?: diskursy panenství a vdovství v české literatuře raného novověku*. Vyd. 1. Praha: Scriptorium, 2008. ISBN 978-80-86197-95-1.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emil, čili, O výchování*. Vyd. 2., opr. a dopl. Přerov: Nákladem Fr. Bayera a Boh. Smutného, 1907. Bayerova bibliotéka paedagogických klassiků českých i cizích; dílo 9.
- SLANAŘ, Otakar. K otázce topiky ve středověké rytířské epice. In: DVOŘÁČKOVÁ-MALÁ, Dana, ed. *Dvory a rezidence ve středověku: [sborník příspěvků z kolokvia konaného 18. března 2005 v Historickém ústavu AV ČR ve spolupráci s Ústavem českých dějin FF UK*. 1. vyd. Praha: Historický ústav AV ČR, 2006. Mediaevalia Historica Bohemica, suppl. 1. s. 273-286. ISBN 80-7286-095-X.
- ŚLAWIŃSKI, Janusz. Prostor v literatuře. In: TRÁVNÍČEK, Jiří, ed. *Od poetiky k diskursu: výbor z polské literární teorie 70.-90. let XX. století*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002. Strukturalistická knihovna; sv. 13. s. 116-129. ISBN 80-7294-072-4.
- STIBRAL, Karel, ed., DADEJÍK, Ondřej, ed. a STANĚK, Jan, ed. *Zahrada: přirozenost a umělost: (krása, krajina, příroda IV)*. 1. vyd. Praha: Dokořán, 2012. ISBN 978-80-7363-431-5.
- TLUSTÝ, Jan. Hermeneutika literárního prostoru. In: KOMENDA, Petr, ed., MALINOVÁ, Lenka, ed. a ZMĚLÍK, Richard, ed. *Místo - prostor - krajina: v literatuře a kultuře: [literární tematologie v pohledu vědních disciplín]*. 1. vyd.

Olomouc: Univerzita Palackého, 2012. s. 55-61. Günther; sv. č. 7. ISBN 978-80-244-3023-2.

- TLUSTÝ, Jan. Prostor žitý jako metafora smyslu. In: *Prostor v jazyce a v literatuře: sborník z mezinárodní konference*. Vyd. 1. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, 2007. Sborníky. s. 247-249. ISBN 978-80-7044-863-2.
- VÁGNEROVÁ, Marie. *Vývojová psychologie: dětství a dospívání*. Vyd. 2., dopl. a přeprac. Praha: Karolinum, 2012. ISBN 978-80-246-2153-1.
- VERNON, John. *The Garden and the Map: Schizophrenia in twentieth-century literature and culture*. Urbana: Univ. of Illinois Pr., 1973. ISBN 0-252-00256-3.
- WIERDA Rowland, Ann. *Romanticism and Childhood: The Infantilization of British Literary Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. ISBN 978-0-521-76814-6.
- WELSH, Talia. *The Child as Natural Phenomenologist: Primal and Primary Experience in Merleau-Ponty's Psychology*. Northwestern University Press 2013. Northwestern University studies in phenomenology and existential philosophy. ISBN 978-0-8101-2880-4.